

PROTÉE

revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques

volume 33 numéro 1 • printemps 2005

L'allégorie visuelle



Francesca Caruana Tony Jappy David Scott Göran Sonesson Mirelle Thijsen Christian Vandendorpe
HORS DOSSIER Nelson Charest Kareen Martel ICONOGRAPHIE Suzanne Tardif-Berberi

PROTÉE paraît trois fois l'an. Sa publication est parrainée par le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi. Ce département regroupe des professeurs et chercheurs en littérature, en arts visuels, en linguistique, en théâtre, en cinéma, en langues modernes, en philosophie, en enseignement du français et en communication. **PROTÉE** est subventionnée par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture, le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, la Fondation de l'Université du Québec à Chicoutimi, le Programme d'aide institutionnelle à la recherche, le gouvernement du Canada par l'entremise du Programme d'aide aux publications, l'Institut de recherches technolittéraires et hypertextuelles et le Département des arts et lettres de l'Université du Québec à Chicoutimi.

Directeur : François Ouellet. Adjointe à la rédaction : Michelle Côté.
Conseiller à l'informatique : Jacques-B. Bouchard. Secrétaire : Christiane Perron.

Responsable du présent dossier : Tony Jappy.

Page couverture : Suzanne Tardif-Berberi, *Le Talon vulnérable d'Achille*, 2000 (pierre de Saint-Marc, 76 x 38 x 31 cm).

Comité de rédaction :

Denis BELLEMARE, Université du Québec à Chicoutimi
Frances FORTIER, Université du Québec à Rimouski
Bertrand GERVAIS, Université du Québec à Montréal
Lucie HOTTE, Université d'Ottawa
François OUELLET, Université du Québec à Chicoutimi
Marilyn RANDALL, University of Western Ontario
Josias SEMUJANGA, Université de Montréal
Johanne VILLENEUVE, Université du Québec à Montréal
Nicolas XANTHOS, Université du Québec à Chicoutimi

Comité Conseil international :

François JOST, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III)
Eric LANDOWSKI, Centre national de la recherche scientifique
Louise MILOT, Université du Québec

Comité de lecture* :

Jacques BACHAND, Université du Québec
Robert DION, Université du Québec à Montréal
Mustapha FAHMI, Université du Québec à Chicoutimi
Gillian LANE-MERCIER, Université McGill
François LATRAVERSE, Université du Québec à Montréal
Jocelyne LUPIEN, Université du Québec à Montréal
Paul PERRON, Université de Toronto
Fernand ROY, Université du Québec à Chicoutimi
Lucie ROY, Université Laval
Paul SAINT-PIERRE, Université de Montréal
Gilles THÉRIEN, Université du Québec à Montréal
Christian VANDENDORPE, Université d'Ottawa

* La revue fait aussi appel à des lecteurs spécialistes selon les contenus des dossiers thématiques et des articles reçus.

Administration : PROTÉE, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi, Québec, Canada - G7H 2B1, téléphone : (418) 545-5011, poste 5396, télécopieur : (418) 545-5012.
Adresse électronique : protee@uqac.ca. Site Web : www.uqac.ca/protee. Distribution : Presses de l'Université du Québec, 2875, boul. Laurier, Sainte-Foy, Québec - G1V 2M2, téléphone : (418) 657-4246. PROTÉE est membre de la Société de développement des périodiques culturels québécois (SODEP). Les textes et illustrations publiés dans cette revue engagent la responsabilité de leurs seuls auteurs. Les documents reçus ne sont pas rendus et leur envoi implique l'accord de l'auteur pour leur libre publication. PROTÉE est diffusée sur Érudit, portail des revues savantes (www.erudit.org) et indexée dans Argus, Klapp, Ulrich's International Periodicals Directory, OXPLUS et dans le Répertoire de la vie française en Amérique.
L'impression de PROTÉE a été confiée à l'Imprimerie Transcontinental.

Envoi de Poste-publications – Enregistrement n° 07979
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec, Bibliothèque nationale du Canada
Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction réservés © PROTÉE 2005

ISSN-0300-3523

L'allégorie visuelle

Présentation : Problématiques du visuel / *Tony Jappy* 5

FOND ET FORME DANS L'IMAGE ALLÉGORIQUE / *Tony Jappy* 9

RÉGIMES DU VISUEL
ET TRANSFORMATIONS DE L'ALLÉGORIE / *Christian Vandendorpe* 25

LA STRUCTURE SÉMIOTIQUE DE L'ALLÉGORIE.
Analyse peircienne d'une icône nationale : Britannia / *David Scott* 39

DÉRIVATIONS DE L'ALLÉGORIE
DANS LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE / *Mirelle Thijsen* 49

SUZANNE TARDIF-BERBERI
Par delà l'empreinte / *François Ouellet* 58

L'ALLÉGORIE : IMAGE INSUE ET GESTE CRÉATEUR / *Francesca Caruana* 67

DE LA MÉTAPHORE À L'ALLÉGORIE
DANS LA SÉMIOTIQUE ÉCOLOGIQUE / *Göran Sonesson* 77

Hors dossier

LES NOTIONS D'INTERTEXTUALITÉ ET D'INTRATEXTUALITÉ
DANS LES THÉORIES DE LA RÉCEPTION / *Kareen Martel* 93

PEIRCE ET LA LIMITE : l'adresse nécessaire au signe / *Nelson Charest* 103

L'allégorie visuelle

PROBLÉMATIQUES DU VISUEL

Tony Jappy

D'abord, il y a quelque chose de paradoxal dans ce titre d'allégorie *visuelle*, car l'allégorie, technique ancienne et médiévale selon l'expression de J. Whitman, était à l'origine une pratique de la langue parlée. En effet, l'étymologie du terme le fait dériver du grec *ἀλληγορία*, action consistant à dire une chose et en même temps à en signifier une autre (*ἄλλος*), le terme ayant ainsi pour origine un verbe voulant dire « haranguer au marché ou sur la place publique » (*ἀγορά*). Le verbe *ἀλληγορεῖν* aurait donc débuté dans une sorte de rhétorique mystifiante comme acte de décrire ou de représenter oralement et de manière disjointe certains faits et événements sous l'apparence de tout autres faits et événements qui leur ressemblent à certains égards. Ensuite, le parlé s'est constitué en écrit sous la forme du commentaire philosophique – l'allégorèse ou allégorie interprétative connue longtemps sous le nom de *ὑπόνοια* (signification sous-jacente) –, et ce n'est véritablement qu'au haut moyen âge que le potentiel didactique et moralisateur de la « technique » a pu être compris et exploité comme composition et non plus seulement comme interprétation¹. L'allégorie fondée sur l'image, quant à elle, réalisée de manière exemplaire dans les divers livres d'emblèmes, sera par conséquent une invention tardive. Si donc une pratique parlée est devenue un commentaire écrit pour enfin se réaliser sous la forme d'images, on peut avancer l'idée, n'en déplaise à certains commentateurs qui s'obstinent à n'admettre que l'allégorie écrite², qu'à certains égards qui restent à déterminer les trois réalisations orale, écrite et visuelle de l'allégorie ont des caractères communs.

Ce sont ces considérations que les collaborateurs du dossier exploitent en poursuivant en filigrane trois pistes de réflexion. D'abord, de technique l'allégorie se transforme véritablement en mode commun à divers genres, qui vont du récit à l'emblématique nationale, de l'image allégorique photographique jusqu'à un questionnement sur la nature du musement et de la création artistique. Ensuite, c'est sur ce point précis de la nature du dénominateur commun aux divers genres allégoriques que s'ouvre à nouveau le vieux débat des rapports associant (ou non) l'allégorie et la métaphore. Enfin, toute image allégorique ou autre étant en elle-même forcément rhématique, se pose avec persistance la question du rôle à attribuer dans l'interprétation de l'allégorie visuelle au texte qui l'accompagne et la soutient.

Néanmoins la problématique ouverte par le thème du dossier ne s'arrête pas avec l'étymologie – la lecture d'un texte écrit étant tout autant une activité oculaire et le texte lui-même un phénomène visuel et vu. C'est que notre conception du visuel tout comme notre perception visuelle elle-même, comme l'a suggéré autrefois Walter Benjamin, ont évolué avec les changements sociaux et politiques survenus dans l'histoire de l'humanité. Et de la même manière le statut « ontologique », pour ainsi dire, de l'objet visuel ainsi perçu en tant qu'existant a lui aussi subi de profondes transformations. Autrefois, les histoires saintes, par exemple, ont souvent été réalisées sous forme de fresques murales proposées à la contemplation collective et humble de fidèles illettrés dans un endroit sacré unique et fixe ou bien se sont retrouvées sur les pages altières de livres destinés à un lectorat aristocratique restreint. Dans les deux cas l'objet visuel avait une portée et un rayonnement limités. C'est sans doute grâce à l'invention de la xylographie que la diffusion de l'allégorie s'est développée et que la gamme du représentable s'est considérablement étendue. Car aujourd'hui, en revanche, tout au moins dans le monde occidental, l'observation de l'objet visuel, allégorique ou

autre, est devenue un acte à la fois individuel et universel : la scolarité obligatoire assure à tous l'accès à l'image alors que les supports dont dispose l'artiste pour la diffusion de son œuvre lui permettent de produire des objets que tout un chacun peut tenir dans la main, regarder à la télévision dans une communion planétaire (Debray), faire circuler instantanément aux quatre coins du monde grâce aux réseaux et aux liens du *world wide web*, ou encore modifier plus ou moins interactivement grâce à la technologie numérique.

Or si l'on a pu voir, dans le regain d'intérêt qu'a connu l'allégorie tant scripturale que picturale pendant les dernières décennies du *xx^e* siècle, un rapport avec l'émergence de la sensibilité postmoderne, on peut néanmoins penser que, devant l'aplatissement du monde opéré dans l'instantanéité par les médias et Internet, la réalisation visuelle du mode allégorique a pu séduire l'artiste contemporain justement grâce à sa structure disjointe et, paradoxalement, à sa capacité à représenter le non visible. Or de telles représentations, qui permettent à l'allégoriste de réintroduire dans l'image de la profondeur, du hiératique, voire du sacré, s'accommodent facilement d'un support comme la photographie, d'abord argentique, puis numérique, médium dont on pourrait croire que l'objectivité légendaire neutraliserait justement l'obliquité de la pensée allégorique. C'est là aussi une piste de recherche qui sera poursuivie de diverses manières dans le présent dossier.

Enfin, si la portée du visuel s'est enrichie et qu'en même temps nos modes abductifs de perception se sont subtilement modifiés au cours des siècles, le terme même de visuel s'est problématisé de façon aiguë au cours des quarante dernières années, de sorte qu'il n'est plus possible de s'en tenir à présent au simple *pictural*, terme hors idéologie et hors histoire, car divers prophètes d'un âge nouveau nous annoncent depuis quelque temps déjà un bouleversement technologique et moral du champ même où s'exerce l'allégoriste. « Nous étions *devant* l'image, nous sommes dans le visuel » peut se lamenter un Régis Debray, qui entrevoit dans notre ère caractérisée par la simulation numérique et l'immatérialité de l'image télévisuelle la mort annoncée de l'image traditionnelle et l'appauvrissement intellectuel, moral et civique du citoyen³.

Moins pessimistes mais plus alarmants, les organisateurs d'un récent congrès mondial de sémiotique visuelle⁴ se sont donné, devant les incertitudes qui confrontent le visuel, ce thème général : « Le visuel dans l'ère du post-visuel », ère qui correspond à peu près au « visuel » de Debray – la confusion terminologique est malheureuse mais la congruence des deux concepts ne fait pas de doute – et qu'ils qualifient plus radicalement d'ère du « post-humain ». Il s'agit là d'un thème qui nous en impose doublement. D'une part, il fait référence aux économies postindustrielles fondées sur l'ordinateur et la technologie numérique, économies où un Baudrillard, par exemple, croit déceler la circulation non plus des marchandises du capitalisme classique mais seulement les signes de marchandises absentes, disparues, c'est-à-dire la circulation de simulacres vides de sens à l'intérieur d'un vaste post-spectacle apocalyptique sans épaisseur. D'autre part, et encore assez paradoxalement, ce même thème évoque sans la nommer l'attaque en règle menée au cours du *xx^e* siècle notamment par des intellectuels continentaux et principalement français (Bergson, Barthes, Foucault, Lyotard, Derrida, etc., mais aussi Saussure, Heidegger, Eco et d'autres encore) contre la position jugée hégémonique du visuel et de tout un courant oculocentriste qui avait jusqu'alors caractérisé notre manière occidentale d'appréhender le monde⁵. C'est ainsi que la perception, la perception visuelle surtout, a en quelque sorte cédé du terrain devant la montée en puissance du langage, du linguistique, voire du scriptural, comme vecteurs essentiels du nouveau paradigme de notre façon de penser le monde et, on va le voir, de rendre compte de l'œuvre d'art.

À la lumière de ces crispations philosophique et intellectuelle, et compte tenu de l'instabilité du statut du visuel à l'heure actuelle, deux questions se posent entre autres : quel avenir est réservé par notre culture numérique contemporaine à l'image en général, et, dans ces conditions, comment penser et expliquer l'allégorie visuelle en particulier ? Sans pour autant négliger la première, c'est à cette seconde question que s'adressent plus spécifiquement les articles du présent dossier. Six chercheurs d'institutions et de pays divers, aux disciplines et aux préoccupations professionnelles variées, mais unis par une certaine conception de la sémiotique, se sont penchés sur la nature de l'allégorie visuelle et sur ses réalisations passées et actuelles dans notre culture occidentale de masse. Par sa neutralité disciplinaire autant que par l'étendue et la richesse de ses ressources conceptuelles, la perspective sémiotique semble l'approche la plus à même de rendre compte de la complexité de la problématique et des enjeux idéologiques en cause.

Pour commencer, deux études reviennent sur les bases théoriques de l'allégorie visuelle. Tony Jappy passe au crible peircien les contenus qu'une théorisation célèbre annonçant la sensibilité postmoderne a cru déceler dans le mode allégorique pour montrer, à partir d'allégories contemporaines, que les invariants qui y sont avancés sont déterminés autant par des considérations idéologiques plus ou moins conscientes que par une étude minutieuse des faits. Christian Vandendorpe, quant à lui, se fondant sur une sélection d'images qui vont du gothique international à la publicité contemporaine, en passant par l'*Iconologia* de Cesare Ripa, propose, dans la constitution de l'allégorie, tour à tour trois régimes cognitifs et examine la manière dont l'interprétation des images allégoriques a pu évoluer pendant la période représentée. De son côté, David Scott, s'appuyant sur l'étude d'une variété de supports, s'intéresse à diverses réalisations d'une allégorie aux dimensions proprement nationales, *Britannia* en l'occurrence, et s'interroge sur les contraintes spécifiques qui s'en trouvent imposées au processus interprétatif. Ensuite, deux articles explorent certains aspects plus spécifiquement plastiques du mode allégorique. Mirelle Thijsen, dans une étude très complète de photographies allégoriques contemporaines, examine les stratégies employées par l'artiste créateur pour allier effet narratif et structure allégorique dans ce qui passait autrefois pour le plus réaliste, et par conséquent le plus *littéral* des supports de l'imagerie fixe, à savoir l'image photographique. Menée dans l'optique peircienne, l'étude de Francesca Caruana rend compte de ce qui est souvent négligé dans l'analyse de l'allégorie telle qu'elle se réalise dans l'image, et tout autant dans la peinture en général, à savoir les déterminations complexes qui fondent l'acte créateur lui-même et qui, dans les discours institutionnels, sont le plus souvent masquées par une préoccupation exclusive de l'interprétation. Enfin, reprenant une perspective plus théorique, Göran Sonesson cherche à dégager les traits caractéristiques du mode allégorique en y opposant, par exemple, la métaphore dans ses manifestations visuelle et écrite, tout en avançant une théorie de l'allégorie visuelle qui tire grande partie de l'icône peircienne.

Le mot de la fin va évidemment aux nombreux artistes et artistes photographes qui nous ont si généreusement accordé le droit de reproduire leurs magnifiques images. Au nom de toute l'équipe, je les remercie de tout cœur de ce geste positif sans lequel le dossier n'aurait pu se réaliser.

1. Il est à noter néanmoins que les premiers commentaires philosophiques remontent au VI^e siècle avant notre ère, alors que le terme d'allégorie n'apparaît dans un texte (de Demetrius) que bien plus tardivement. Voir l'excellent historique du terme fourni dans J. Whitman, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge (Mass.), Harvard Univ. Press, 1999, p. 263-68, appendice 1. La distinction faite ici entre « interprétation » et « composition » est également de Whitman. À ce propos, il convient de signaler que l'allégorie « composée », comme le montreront les images illustrant les textes du dossier, est elle aussi de façon presque essentielle une image interprétative.

2. Voir, par exemple, M. Quilligan, *The Language of Allegory*, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1979.

3. R. Debray, *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, 1992, p. 445-452.

4. VI^e Congrès mondial de l'AISV / 6th World Congress of the IAVS, Québec 2001 (Vieux-Port), 15 au 21 octobre 2001.

5. Voir M. Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press, 1994.

FOND ET FORME DANS L'IMAGE ALLÉGORIQUE

TONY JAPPY

The occidental mind has thought in threes since the time of Plato, except in the middle of the twentieth century, when Cartesian France began to cast her spell on other nations. (M. Edwards, 2003: 238)

INTRODUCTION

De la fragilité des thèses, de la mutabilité des expressions d'art et de l'incompatibilité des théories du signe...

Prenons, par exemple, le cas d'un texte paru il y a un peu plus de vingt ans, en pleine effervescence de la sensibilité postmoderne. L'historien de l'art américain, Craig Owens, publiait alors une étude en deux parties célébrant le retour en force de l'allégorie dans les «visual arts», et ce, aussi bien dans le domaine de la création artistique que dans celui de la critique. Par sa profondeur et par la finesse de ses analyses, l'étude d'Owens est devenue, depuis, un passage obligé de toute réflexion sur ce mode¹. S'inspirant très largement d'un texte de Walter Benjamin (1985), Owens soutenait entre autres que l'allégorie est autant une attitude, une «impulsion», qu'une technique, une perception autant qu'un processus (1984: 204); que, caractérisée par un certain nombre de figures spécifiques, toute allégorie est résolument tournée vers le passé; que l'image allégorique en particulier se reconnaît à ce qu'elle est moins une invention que la confiscation ou l'appropriation par l'allégoriste de l'image d'un autre; enfin, sur un plan plus formel et dans un langage pénétré d'un certain discours verbocentriste français introduit aux États-Unis sans doute au milieu des années 1960 (voir par exemple Cusset, 2003: 38-42), il affirmait que l'allégorie devait se concevoir comme «supplément», l'assimilant au statut décerné, dans le cadre de la grammatologie, à l'écriture dans ses rapports avec la langue parlée.

La visée de son article est polémique: Owens, comme d'autres historiens et praticiens de l'art contemporain (on pense, par exemple, au photographe Victor Burgin), non seulement consacre cet engouement pour l'allégorie dans l'art de son époque, mais en même temps il règle ses comptes avec le modernisme et ses théoriciens. Sur ce point précis, le sémioticien n'a absolument rien à dire. De plus,

il serait présomptueux de vouloir revenir sur les jugements, le plus souvent très éclairants et perspicaces aux yeux du non-spécialiste, que portait alors Owens sur les artistes de l'époque (Robert Smithson, Robert Rauschenberg, Cindy Sherman, Sherry Levine, Laurie Anderson et d'autres encore), ainsi que sur les stratégies artistiques spécifiques qu'il décelait dans leur œuvre, jugements qui se cristallisent dans cette remarque qui a si souvent été citée en exemple :

L'appropriation, la spécificité situationnelle, le côté éphémère, l'accumulation, la discursivité, l'hybridation, ces stratégies différentes/diverses caractérisent une grande partie de l'art contemporain et le différencient de ses prédécesseurs modernistes.
(Owens, 1984: 209)

Il s'agit donc, selon Owens, d'un art qui se reconnaît à sa tendance à détourner en quelque sorte les images d'autres artistes, faisant ainsi un pied de nez aux canons traditionnels de l'œuvre unique, de l'authenticité et de l'artiste créateur ; à son « site-specificity », c'est-à-dire son assise situationnelle grâce à laquelle l'œuvre d'art, à l'instar du « land art » de Robert Smithson, est lié organiquement, déictiquement à l'endroit où elle a été créée ; à sa manière de cultiver l'impermanence, le fugace, à tel point que, dans certains cas, il ne reste de trace de l'œuvre originale que sous la forme de photographies ; à sa tendance à accumuler des objets empruntés à des contextes variés ou détournés d'eux, le plus souvent sans but précis ; enfin, à son caractère résolument et consciemment allégorique.

Néanmoins, au vu de certaines thèses empruntées notamment à Walter Benjamin et à divers représentants du mouvement poststructuraliste², on peut légitimement se demander si les caractères spécifiques qu'Owens attribuait à l'allégorie proprement dite ont encore aujourd'hui, c'est-à-dire dans un monde que l'on baptise volontiers « post-visuel », cette même valeur théorique. C'est pourquoi, en examinant à tour de rôle quelques-unes des thèses d'Owens et le cadre théorique à l'intérieur duquel il a conçu son argument, et en s'appuyant sur l'étude

d'allégories picturales prises dans l'œuvre de deux artistes contemporains, la présente étude vise à montrer combien il est difficile de codifier, une fois pour toutes, un mode de représentation apparemment aussi protéiforme que l'allégorie visuelle (ou autre) au moyen des divers contenus et inspirations que l'on croit pouvoir lui attribuer. On verra, par la même occasion, que l'invariant de ce mode si particulier, s'il en existe un, ne peut être simplement fonctionnel ni même « stratégique ». Dans l'étude que j'entreprends ici, trois questions principales se poseront donc en filigrane :

- a) Cette impulsion allégorique se caractérise-t-elle forcément par le passéisme spécifique que lui attribuait Owens ? Jusqu'à quel point les caractéristiques de l'allégorie, telles qu'Owens et, avant lui, Walter Benjamin les concevaient, sont-elles encore valables aujourd'hui ? Certes, il peut paraître bien téméraire de remettre en cause une autorité aussi réputée que Benjamin, mais il y a lieu de penser que le cadre théorique qui ressort de sa belle étude du drame baroque allemand n'a peut-être rien d'universel.
- b) D'où vient la conception quasiment linguistique de l'allégorie (l'allégorie visuelle serait un pictogramme, un hiéroglyphe, un rébus) ? Sommes-nous obligés d'y adhérer ? Peut-on poser sous une autre forme cette attribution à l'allégorie du statut de supplément ? Autrement dit, quelles différences formelle et fonctionnelle peut-on déceler entre la métaphore comme *forme* sémiotique et l'allégorie comme mode pictural, textuel (et filmique) ?
- c) Quel rapport y a-t-il entre texte et image dans le mode allégorique ? Quel peut en être le caractère invariant qui lui a permis de venir jusqu'à nous depuis ses origines anciennes ? Jusqu'à quel point une réflexion strictement sémiotique sur l'allégorie visuelle peut-elle révéler les limites de l'analyse de l'historien de l'art (sans pour autant invalider ses propos d'ordre artistique) ?

Dans ce qui suit, je compte revenir dans un premier temps sur les propos de Walter Benjamin

qu'Owens a jugés utiles de citer, afin d'en évaluer la pertinence actuelle; je reviendrai également sur un aspect du rapport entre image et texte qui illustre parfaitement, à mon sens, la nature du poststructuralisme dont Owens s'est inspiré, ce qui devrait permettre de mieux saisir la nature de la «dérive» linguistique que prend son analyse. Enfin, après avoir examiné des exemples d'allégories photographiques contemporaines – c'est-à-dire, deux séries allégoriques qui ont été conçues bien après la publication du texte d'Owens – pour montrer que les artistes photographes en question ont été inspirés par d'autres critères que ceux qu'a avancés Benjamin, je reprendrai, dans le cadre de la sémiotique peircienne, la problématique du prétendu universel invariant dans l'allégorie en opposant celle-ci à la métaphore.

LA DETTE ENVERS WALTER BENJAMIN

Comme le note Owens, le renouveau de l'allégorie comme mode artistique et littéraire coïncide avec le regain d'intérêt porté à la pensée de Walter Benjamin, dont il dit que c'est le seul critique du XX^e siècle à traiter du mode sans préjugé, de manière philosophique (Owens, 1984: 204). L'ouvrage que cite Owens, *Origine du drame baroque allemand* (1985), conçu par Benjamin dans l'intention de demander son habilitation à enseigner à l'université, est composé de quatre chapitres, dont le troisième s'intitule justement «Allégorie et *trauerspiel*»³ et lui fournit un certain nombre de traits qui caractérisent à ses yeux l'allégorie contemporaine. Bien que certains de ces traits paraissent encore aujourd'hui très pertinents, d'autres soulèvent des problèmes, notamment le statut universel qu'il croit bon de prédiquer, d'une part, du principe du regard mélancolique de l'artiste allégoriste; d'autre part, des deux emblèmes clés de l'allégorie, à savoir les figures de la ruine et de la tête de mort. Voyons en deux points de quoi il ressort.

Le premier concerne les caractères prétendument spécifiques de la création allégorique dans les arts visuels. Dans une discussion de l'œuvre d'un contemporain, l'artiste Troy Brauntuch, et en faisant preuve de convictions essentialistes assez surprenantes,

Owens affirme que le tempérament de l'allégoriste se reconnaît à sa tendance à porter sur les choses du monde un regard mélancolique: «Celui de Brauntuch est donc ce regard mélancolique que Benjamin a assimilé au tempérament allégorique» (Owens, 1984: 205-206). Il cite à cet égard un extrait du texte de Benjamin qui va par ailleurs au cœur du problème de la composition artistique de l'allégorie:

Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir. Voici ce que cela signifie: il sera désormais hors d'état d'émettre une signification, un sens; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste. Celui-ci la dépose en lui, dans un geste de condescendance: voilà sa réalité, non pas psychologique mais ontologique. Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture. (Benjamin, 1985: 97)

Selon Owens et Benjamin avant lui, l'un des caractères spécifiques, quasiment définitoires de l'allégorie, serait donc ce regard mélancolique qui offre à l'allégoriste le pouvoir de prendre des objets dans des contextes divers et, en les re-contextualisant à l'intérieur de son image, de les dépouiller de leur identité «sémantique» propre, originaire, et de leur attribuer, dans son œuvre, une signification tout à fait autre. Si l'on n'éprouve aucune difficulté à reconnaître le souffle allégorique dans cette aptitude à recomposer dans un cadre nouveau des objets ainsi décontextualisés, il en va autrement de l'universalité du regard mélancolique. C'est une notion à première vue séduisante, mais gare aux contre-exemples quand on avance des principes universels. Or, comme on le verra dans le cas du principe en question, les contre-exemples ne manquent pas, et Owens semble avoir pris pour attribut universel ce qui relève plus spécifiquement du baroque allemand.

Il faut accueillir avec la même prudence deux autres prétendues caractéristiques de l'allégorie dans les arts visuels, à savoir, d'une part, l'attraction pour le

fragmentaire, l'imparfait et l'incomplet qu'est censé ressentir l'allégoriste, attirance qui s'exprime pour Owens, comme pour Benjamin, dans le culte de la ruine⁴:

L'allégorie est invariablement attirée par le fragmentaire, l'inachevé, l'incomplet, affinité qui trouve son expression la plus complète dans la figure de la ruine que Benjamin identifie comme l'emblème allégorique par excellence. (Owens, 1984: 206)

D'autre part, la pratique artistique qui consiste à accumuler dans la composition objets et fragments d'objets de façon aléatoire, sans but précis, pratique qu'affectionnent, selon Owens, les spécialistes du photomontage:

Nous devrions [...] aussi nous attendre à rencontrer une motivation allégorique dans le photomontage, « car le point commun de [l'allégorie], c'est qu'elle accumule sans cesse des fragments, sans but rigoureusement défini ». (Ibid.: 207)

En attendant d'examiner plus en détail justement quelques exemples de photomontage, on peut déjà avancer qu'Owens aussi bien que Benjamin ont procédé par induction abusive. Car ce qui se profile derrière les caractéristiques de l'allégorie en question, c'est tout simplement la remarquable gravure de Dürer de 1514, *Melencolia 1* (planche 1), œuvre à laquelle Benjamin consacre les dix dernières pages de son deuxième chapitre, en prélude en quelque sorte à l'étude étendue qu'il entreprend dans son chapitre trois du thème de l'allégorie et du *trauerspiel*.

Certes, on y voit un ange maussade au regard farouche qui symbolise le mélancolique, le génie, ou encore l'artiste qui découvre avec effroi les limites de son inspiration. Mais, comme nous le rappelle l'un des nombreux commentateurs de cette œuvre, l'esprit allemand qui a produit Dürer et la Réforme nous a également donné la psychanalyse (Clark, 1969: 155). Autrement dit, l'interprétation de la gravure ne peut faire une impasse sur la vision forcément personnelle d'un artiste de génie qui travaillait à une période historique et dans une localisation géographique bien précises. De plus, si l'on est arrivé avec le temps à attribuer à la gravure une interprétation plus ou



Planche 1. Albrecht Dürer, *Melencolia 1*, 1514.

moins stable, c'est précisément parce que les attributs du mélancolique, qui pour Benjamin semblent être disposés çà et là sans but précis, contribuent en réalité à une composition dont les divers éléments ne s'interprètent pas tous sur le même plan; et à conclure que l'œuvre est la parfaite illustration d'une certaine conception du génie artistique, c'est consigner, dans une proposition relativement simple – « Le génie est un ange maussade », par exemple, ou, à la Benjamin, « Le créateur est un mélancolique » –, tout un travail d'inférence, sorte de somme fibrée où tous les éléments de la gravure coopèrent pour faciliter collectivement ce jugement. Sur ce premier point, par conséquent, il apparaît que l'historien de l'art n'est guère convaincant.

Le deuxième point, qui a trait aux emblèmes types de l'allégorie, n'est pas moins problématique que le premier. Ruine et art plastique sont, selon Owens, intimement associés: « Ici les œuvres de l'homme sont réintégrées au paysage; c'est ainsi que les ruines figurent l'histoire comme processus irréversible de dissolution et de décadence, une distanciation progressive de l'origine » (Owens, 1984: 206). Ici aussi, Owens se réfère à Benjamin:

[...] dans l'allégorie, c'est la facies hippocrata de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit au visage – non: dans une tête



Planche 2. Peter Greenaway, *Marsyas* (1995).

de mort. Et aussi vrai qu'il n'y a en celle-ci nulle liberté «symbolique» de l'expression, nulle harmonie classique de la forme, nulle humanité, l'énigme qui s'exprime dans cette figure, la plus soumise à l'empire de la nature, ce n'est pas simplement la nature de l'existence humaine, mais l'historicité de la biographie individuelle. C'est là le noyau de la vision allégorique, de l'exposition baroque de l'histoire comme histoire des souffrances du monde; elle n'a de signification que dans les stations de sa décadence. (Benjamin, 1985: 178-179)

C'est donc la *facies hippocratica*, ce visage creux et blême du mourant gisant sur le lit de mort, qui serait l'expression la plus fidèle de la soumission humaine à l'empire et à l'emprise de la nature: l'être humain naît pour mourir, et la tête de mort, lugubre *memento mori*, serait l'emblème le plus authentique de notre humanité.

Nul doute que la ruine ait pu, puisse encore présenter la valeur symbolique de la dissolution et la décadence induites par le passage inéluctable du temps – citons le «landart» de Robert Smithson dont Owens parle souvent, ces installations-sculptures qui finissent toujours par être récupérées par l'environnement naturel dans lequel elles ont été exécutées, dans les eaux du lac à Salt Lake City, par exemple –, ni que la tête de mort ait pu servir, surtout dans les églises, de rappel de leur mortalité aux chrétiens peu enclins à suivre le droit chemin. Il



Planche 3. Peter Greenaway, *La Destinée* (1995).

n'empêche que les allégoristes ont pu célébrer bien d'autres aspects non moins fondamentaux de la condition humaine. Négliger ce fait, comme c'est le cas chez Craig Owens, et promouvoir la tête de mort et la ruine en emblèmes privilégiés de l'allégorie, c'est restreindre considérablement la portée de ce mode si particulier, reléguer bien des allégoristes à un statut subalterne et sacrifier inconsciemment ses instincts critiques à un mouvement de pensée d'origine européenne, francophone et vaguement iconoclaste.

CENT ALLÉGORIES POUR REPRÉSENTER LE MONDE

Pour comprendre encore mieux la fragilité de cette conception postmoderne de l'allégorie, examinons deux exemples de l'inspiration allégorique relativement contemporaine du cinéaste britannique Peter Greenaway⁵ (planches 2 et 3).

On connaît l'histoire de Marsyas. Joueur de flûte trop sûr de son art, il défia le dieu Apollon à un concours musical qu'il perdit. Pour le punir de sa témérité, Apollon l'écorcha vif de ses propres mains. Dans l'imaginaire greenavien, Marsyas est l'allégorie de la musique comme force perturbatrice (Greenaway, 1998: 244). Pour le représenter, l'artiste fait porter au modèle de petites cymbales et des brindilles de bouleau, métonymies des cuivres et des percussions. En guise de mauvais présage, l'image «importée» de la charte de la musique céleste, de Robert Fludd, est

centrée sur une représentation de la table de dissection avec son bel assortiment d'instruments, empruntée au manuel – ou plutôt détournée du manuel – d'enseignement de l'anatomiste Vésale, paru au XVI^e siècle. Le texte inscrit sur le disque est orienté à trois heures du matin, dont Greenaway affirme que c'est l'heure la plus triste de la nuit. Marsyas souriant et totalement nu est saisi dans une attitude d'hilarité innocente avant son épreuve avec le dieu. Malgré le fait que son sujet va connaître un sort des plus tristes, il est difficile de croire que l'épisode, ainsi représenté, ait été conçu sous le coup de la mélancolie. Et bien que certaines des figures des allégories de la série portent ce qui pourrait être pris pour une tête de mort – dans le cas de l'allégorie 4, *Junon*, par exemple, il s'agit en fait d'un « masque théâtral de l'héroïne tragique, l'emblème de son emploi à venir, emprunté au magasin d'accessoires de l'Opéra de Strasbourg » (*ibid.* : 220) –, les masques en question semblent avoir été incorporés à l'image autant pour leur potentiel plastique que pour leur valeur symbolique.

Qu'en est-il de la ruine, cet autre emblème-clé de l'allégorie? À l'image de la Fama de Virgile, la *Destinée* de Greenaway en est peut-être un exemple (*planche 3*). Elle se déplace sur la terre la tête dans le ciel. Le fond de l'image est fourni par une gravure de Kircher représentant des pyramides égyptiennes. Comme le note Greenaway, l'illustrateur n'est de toute évidence jamais allé en Égypte, car les pyramides sont trop pointues et le matériau employé dans leur construction est visiblement celui de l'Europe du Nord, à savoir de la brique. Par ailleurs, l'image a été délibérément inversée afin de donner l'impression qu'elle est vue dans un miroir. En voici l'explication de Greenaway: « Dans ce décor scénique fantastique, la figure du Temps-Destin se pavane en cuissardes, soufflant dans sa trompette et immergée jusqu'aux genoux dans le fleuve des jours qui passent, même s'il ne s'agit que d'un calendrier prévu pour un usage exclusivement bancaire comme l'indique l'inscription » (*ibid.* : 272).

Même si l'on peut croire déceler ici et là les avatars de certains des caractères de l'allégorie mis en avant

par Owens et, avant lui, par Benjamin, il est néanmoins manifeste que l'inspiration de Greenaway et l'intérêt qu'il porte à ces thèmes sont ailleurs, car s'il fallait, à partir de ce corpus si personnel et si particulier, dégager les traits définitoires du mode, nous serions obligés d'inventorier l'ironie du regard de l'allégoriste, la nudité des modèles, l'exubérance chromatique des images (qu'aucune reproduction en noir et blanc n'est capable de rendre) et, malgré tout, le sérieux de l'entreprise. L'ironie surtout, car, en nous définissant comme spectateurs devant cet éventail de corps nus et la réalité détaillée de leur sexualité, Greenaway nous installe dans le rôle de voyeurs (Gasquet, 2003). Dans un érotisme qui paraît volontairement ambigu, hommes, femmes, jeunes et moins jeunes, des enfants aussi, tous habillés par des « décors » somptueux, sont livrés à notre regard fasciné, comme si Greenaway cherchait à se jouer de la moralité conventionnelle: cette image du Temps-Destin relève-t-elle de la *porno soft*? De plus, les commentaires proposés en fin d'ouvrage pour expliquer les attributs associés aux figures développent cette même ambiguïté.

D'autre part, il est clair que Greenaway, en artiste émerveillé par le visuel, prend plaisir à explorer et à exploiter les possibilités créatrices apportées au photocollage par la déjà sophistiquée technologie de la numérisation⁶; et l'ouvrage vérifie clairement ce que Benjamin a bien reconnu comme la tendance à décontextualiser des objets (surtout des images) pour les recomposer dans un nouveau contexte avec un sens différent. Mais, malgré le plaisir évident que Greenaway prend à construire ce microcosme – son *mundus subterraneus* à lui –, l'entreprise est sérieuse: l'artiste avoue s'intéresser à des archétypes et, à partir de l'individuel, les cent allégories qu'il nous propose réussissent à représenter l'universel, une typologie humaine signalée par l'attribut le plus clairement reconnaissable, à savoir le sexe. Il s'agit en quelque sorte d'une nouvelle *Iconologia*, conçue par un Greenaway-Ripa sans *gravitas* mais néanmoins sérieux, au point où cent cinquante habitants de Strasbourg, visiblement éduqués et intelligents (une

fois le choc de la nudité frontale passé, ce qui frappe dans les images, c'est la sensibilité et l'intelligence qui se lisent dans les regards), ont accepté de se livrer nus à l'appareil des deux photographes et à leur directeur artistique. Enfin, tout en jouant avec les conventions du mode, comme on le verra plus loin, Greenaway n'en respecte pas moins la forme pour nous offrir une célébration païenne de la beauté du corps humain.

PEINTURE ET ÉCRITURE : VERS L'ICONOCLASME

Pour comprendre comment Owens a pu épouser ce qui revient à une théorie linguistique de l'image, qui conviendrait davantage aux poésies concrètes des Lettristes qu'à l'œuvre de Greenaway et de l'autre artiste photographe qu'on étudiera plus loin, je voudrais examiner un aspect de l'évolution de l'art au siècle dernier, plutôt que d'essayer de retracer le développement du poststructuralisme sur le sol américain, car cette évolution illustre bien le climat intellectuel et artistique par lequel Owens a pu être influencé dans sa description de l'allégorie visuelle.

D'abord, les concepts. C'est dans ces termes que se poursuit la description de l'allégorie :

[...] Ce que révèle [la réciprocité que l'allégorie établit entre visuel et verbal], c'est la nature essentiellement pictographique de l'œuvre allégorique. Dans l'allégorie, l'image est un hiéroglyphe, l'allégorie est un rébus, une écriture [writing] composée d'images concrètes. (Owens, 1984 : 208-209)

Ce qui frappe dans cette définition de l'allégorie visuelle, c'est l'accumulation de références à l'écriture – *gram-, -glyph, writing* –, autant de termes qui vident l'image de son contenu iconique là précisément où la tradition préférerait le terme d'«emblème» car, comme nous l'avons vu, Owens nous précise bien que c'est l'allégorie dans les arts visuels qu'il privilégie dans son article. Ici aussi il reprend une idée de Benjamin déjà évoquée plus haut :

Dans la main de l'allégoriste, la chose devient autre chose, il parle ainsi d'autre chose, elle devient pour lui la clé du domaine du savoir caché, l'emblème de ce savoir auquel il rend hommage. Voilà ce qui fait de l'allégorie une écriture. (1985 : 97)

Mais à ce stade de son essai, Owens évoque d'autres sources, notamment Barthes, Lacan, Derrida, Paul de Man, à savoir des penseurs européens majoritairement français, sans formation linguistique particulière soit dit en passant, dont l'influence s'est développée considérablement pendant les années 1970 sur le continent américain et à laquelle se sont ralliés bon nombre d'artistes et de critiques d'art de l'époque comme Owens. Démontrer le caractère anti-visualiste et «pro-linguistique» de ce mouvement dépasserait le cadre de cet article, mais ses origines et son développement en France pendant le siècle dernier ont été minutieusement retracés dans l'étude monumentale de Martin Jay (1994) à laquelle le lecteur intéressé est renvoyé. En revanche, il est éclairant de voir comment ce même mouvement, auquel participaient Barthes et les autres penseurs mentionnés plus haut, a pu influencer sur l'évolution des pratiques artistiques paradoxalement iconoclastes au cours du même siècle, notamment sur le continent américain, et comment ce même mouvement a pu être absorbé et recyclé aussi bien par les artistes que par les critiques d'art.

Considérons, pour commencer, ce tableau de Picasso de 1912, œuvre qui a été exécutée juste après que Ferdinand de Saussure ait assuré son dernier cours de linguistique générale – il y avait décidément quelque chose dans l'air du temps – et qui illustre l'une des grandes innovations artistiques du siècle dernier, à savoir le collage, c'est-à-dire le fait de coller sur la surface plane du tableau des artefacts divers – morceaux de journal, de papier peint, des bouts de tissus, etc. – pour en troubler et en subvertir le caractère bidimensionnel. C'est le cas de l'image de Picasso, où des fragments de journal se trouvent là sur la toile dans leur fonction propre d'objet quotidien, mais aussi découpés, de sorte que leur forme évoque celle d'un autre objet quotidien, si bien que les morceaux de journal se substituent et s'allient tout à la fois au travail du pinceau traditionnel (*planche 4*).

Mais la rupture avec la tradition se manifeste non seulement dans l'adjonction à l'image de quelques morceaux du réel, mais aussi dans cette cohabitation



Planche 4. Picasso, *Bouteille, verre et violon*, 1912. Moderna Museet, Stockholm, Suède. © Succession Picasso Paris/SODRAC (Montréal) 2005.

alors insolite du linguistique – le légisigne JOURNAL – dans un espace traditionnellement dévolu à l'iconique, pour y créer, grâce au caractère autoréférentiel du mot lui-même et à la tension induite par son statut sémiotique, une nouvelle dimension, une irruption indiciaire déstabilisatrice dans l'œuvre d'art. Au lieu de se tenir en dehors de l'espace pictural sous forme de légende ou à l'intérieur comme signature de l'artiste ou encore comme élément de la représentation illusionniste elle-même – le *et in arcadia ego* de Poussin, par exemple –, l'élément linguistique affirme ici son droit à l'esthétisation. Il s'agit en fait d'une propriété fondamentale de tout signe linguistique dont rend compte le théorème peircien de l'implication iconique, où il est affirmé que tout indice implique un ou des éléments iconiques et, de la même façon, que tout symbole implique un ou des éléments indiciaires, si bien que, par transitivité, tout symbole implique un ou des éléments iconiques (couleurs, forme, texture etc.) (Peirce, 1931-1958: 2.247-249). Dans son tableau de 1912, Picasso tire donc parti des qualités proprement iconiques du mot JOURNAL, de ces configurations spécifiques de qualisignes inhérentes à tout légisigne, qu'il soit indiciaire ou symbolique, pour créer certes une rupture avec la tradition, mais en même temps une œuvre picturale non photographique qui est néanmoins déictique: ce légisigne «dit» le réel au lieu d'en constituer la représentation picturale «muette». Et avec ces deux dimensions iconiques et indiciaires, le tableau constitue, sur le plan proprement sémiotique, un signe complexe où l'iconicité du petit texte est en relation tensive, dialectique, avec celle de l'image sur laquelle il est collé.

Avant la fin du siècle dernier, et ce, précisément à l'époque où Owens composait son article sur l'allégorie, cette tension était en voie de résolution au profit de l'écriture, comme le montre cette image de



Planche 5. Barbara Krüger, *Untitled*, 1989. © Barbara Krüger/SODRAC (Montréal) 2005.

Barbara Krüger, artiste photographe américaine qui s'est forgé une réputation principalement pendant les années 1980. Il s'agit d'une affiche qui date de 1989 et qui invite femmes et hommes à se rassembler et à manifester, afin de protéger le droit des femmes à l'avortement libre, droit que l'administration Bush de l'époque cherchait à leur enlever (planche 5).

L'image se compose de barres de texte blanc sur fond rouge (sorte de cri de guerre écrit en gros, accompagné d'informations pratiques en caractères plus petits), le tout «collé» comme de la peinture de guerre sur un fond formé de l'image d'une tête de femme des années 1950 coupée en deux: à droite le négatif, c'est-à-dire la photo en puissance, à gauche la photographie partiellement développée. On constate facilement que texte et image sont tous deux informés par l'iconicité métaphorique, à laquelle Peirce attribue la forme d'un parallélisme⁷. C'est ainsi que dans le texte s'établit le parallèle entre, d'une part, une bataille et un lieu stratégique à conquérir (*battleground*) et, d'autre part, la femme et le droit de disposer librement de son corps (*your body*). Quant à l'image, le négatif et le cliché partiellement développé y signifient que la femme n'assume pas encore totalement son destin, qu'elle n'est que partiellement maîtresse de ses actes puisqu'elle dépend encore du bon vouloir d'une sorte de patriarcat, symbolisé dans cet épisode de la guerre des sexes par George Bush et son administration.

Mais plus significatifs encore sont, d'une part, la hiérarchie qui règle les rapports associant texte et image dans ce photomontage, d'autre part, le procédé

artistique qui consiste à *photographier* une photographie, car tous deux révèlent l'ascendance du linguistique dans les représentations picturales, qui s'est développée tout au long du siècle depuis le tableau de Picasso examiné plus haut. En effet, comme dans la plupart des œuvres de cette artiste photographe d'ailleurs, tout se passe dans l'image, comme si le texte avait été disposé ainsi pour « museler » dans l'espace pictural les éléments iconiques, pour en entraver la liberté plastique, pour ainsi dire, pour leur assigner un statut subalterne. Mais cette impulsion iconoclaste va plus loin. Car, en présentant la photographie d'une photographie prise trente ans auparavant – en reléguant à deux degrés de distance le rapport indiciaire au modèle original –, Krüger semble avoir délibérément enlevé à l'image photographique son caractère déictique pour le réinjecter dans le slogan linguistique, ce fragment de langue qui, lui, est collé dessus, car il n'y a guère de photocollages de Krüger dont le slogan ne contienne pas au moins un élément déictique sous la forme d'un pronom personnel ou d'un adjectif possessif. En d'autres termes, l'iconoclasme pratiqué par Barbara Krüger aboutit à la suppression, dans la photographie comme médium, de ce qui constitue son caractère sémiotique définitoire, à savoir son indexicalité.

C'est ainsi que le débrayage déictique opéré systématiquement par Krüger lui permet d'assigner à la composante proprement iconique un nouveau statut plastique afin de mieux la contrôler. Et c'est ainsi que, dans un mouvement qui marque la progression inéluctable de la métaphore de la langue dans notre métaphysique occidentale, l'influence du linguistique semble avoir pris le dessus dans une œuvre dont le mode de représentation photographique est originellement indiciaire et visuel, mais où ne subsiste que son résidu iconique. Et c'est ainsi aussi que cette image, qui est structurée par la métaphore sur deux plans – le linguistique et le visuel –, peut être considérée, dans la perspective adoptée dans cet article, comme l'allégorie non pas de l'évolution du rapport entre texte et image dans l'espace plastique, mais sur un plan plus général :

l'allégorie du renversement par le tournant linguistique de la métaphysique visualiste qui fondait notre appréhension du monde depuis l'Antiquité. Remplacer la tyrannie de l'œil par la tyrannie du discours...

Or, c'est dans ce contexte iconoclaste du poststructuralisme triomphant, si « éloquentement » illustré par l'affiche de Barbara Krüger, qu'Owens a conçu sa théorie de l'allégorie, d'où ces références presque innocentes à l'écriture. Restent donc le problème du caractère « supplémentaire » qu'attribue l'auteur à l'allégorie, et la manière dont s'effectue dans le texte le passage au « tout écrit ».

Prenant position contre la distinction opérée par la critique romantique entre symbole et allégorie, il cite, pour le dénoncer, l'extrait d'un texte de Croce : « Cette allégorie qui nous arrive attachée *post festum* à une œuvre achevée/terminée ne modifie pas l'œuvre d'art. Qu'est-elle, donc ? C'est une expression plaquée extérieurement sur une autre expression » (Owens, 1984 : 215)⁸. Contre cette conception, et contre le modernisme qui la cautionne, Owens s'insurge :

Au nom de la « justice », donc, et afin de préserver le caractère intuitif de toute œuvre d'art, y compris de l'œuvre allégorique, l'allégorie se conçoit comme un supplément, c'est-à-dire une expression ajoutée extérieurement à une autre. Nous voici devant la stratégie permanente de la théorie occidentale de l'art qui élimine de l'œuvre tout ce qui remet en cause sa détermination comme unité de « forme » et de « contenu ». (Ibid.)

Mais loin de se dissocier de cette conception apparemment dévalorisée de l'allégorie, Owens, au contraire, la reprend à son compte, s'en servant pour contester les canons du modernisme, canons dont les artistes de l'époque faisaient allégrement litière, et il avance la notion de supplément justement pour en dégager les « vertus » :

Il est vrai que la signification allégorique paraît supplémentaire. L'allégorie est une extravagance, une dépense de valeurs surajoutées. Elle vient toujours en sus. Néanmoins, le supplément allégorique est non seulement ajout mais aussi substitut. Il remplace une signification antérieure qui s'en trouve ainsi effacée ou cachée. Parce que l'allégorie usurpe son objet,

elle comporte un danger qui est le risque de le pervertir, de donner à ce qui est seulement ajouté le statut de l'essence. D'où la véhémence avec laquelle l'esthétique moderne, l'esthétique formaliste en particulier, s'en prend au supplément allégorique, car il remet en cause le bien fondé des bases sur lesquelles repose l'esthétique. (Ibid.)

Enfin, emboîtant en cela le pas à Jacques Derrida dans sa critique du penchant logocentrique de Ferdinand de Saussure (Derrida, 1967 : chap. 2), Owens effectue, par le biais du concept de supplément, l'assimilation à l'écriture de l'allégorie emblématique, c'est-à-dire visuelle, de la tradition :

Si l'allégorie s'assimile à un supplément, elle s'aligne aussi sur l'écriture dans la mesure où l'écriture se conçoit comme supplément à la parole. Ceci s'inscrit bien sûr dans la même tradition philosophique qui subordonne l'écrit à la parole et l'allégorie au symbole. Il est possible de démontrer dans une autre perspective que la suppression de l'allégorie est identique à celle de l'écrit, car l'allégorie visuelle ou verbale est essentiellement une forme d'écriture – ceci est à l'origine de l'emploi qu'en fait Benjamin dans Origine du drame baroque allemand : « le regard aigu de l'allégorie transforme d'un seul coup les choses et les œuvres en un écrit stimulant ». (Owens, 1984 : 215-216)

En attendant d'examiner de plus près les conséquences d'une telle conception linéaire et séquentielle de l'allégorie et de la comparer à une conception plus « verticale » des phénomènes en jeu, nous allons examiner deux œuvres d'une artiste française qui a fait de l'allégorie photographique son mode de prédilection.

LES FILLES DE RIPA, OU LE MONDE À L'ENVERS

Cesare Ripa, c'est ce fils de Pérouse qui, à la fin du XVI^e siècle, fit paraître son *Iconologia*, traité destiné principalement à fournir aux poètes, aux prédicateurs, aux orateurs des sujets allégoriques, métaphoriques et mythologiques divers, mais qui, par la même occasion, est vite devenu un traité d'iconographie pour les artisans de la représentation visuelle du monde (peintres, sculpteurs, décorateurs de théâtre, etc.). Les deux premières éditions de l'ouvrage (1593, 1602) ne

comportaient que des textes descriptifs. À partir de l'édition de 1603, sans doute devant la franche réussite de l'ouvrage, ces textes s'accompagnaient d'illustrations xylographiques apparemment conçues à partir de dessins qu'aurait fournis le Chevalier d'Arpin, peintre très à la mode à l'époque.

Depuis 1998, l'artiste photographe parisienne Dany Leriche reprend le concept de Ripa en le retravaillant dans un cadre bien à elle, les quelques allégories déjà construites se trouvant consignées pour leur essentiel dans le catalogue de l'exposition de 2000, *Les Filles de Ripa*⁹. Marie-Domitille Porcheron, qui a préfacé ce catalogue, résume bien le mode de travail très particulier de l'artiste :

[Dany Leriche] choisit donc dans le traité de Ripa des vertus, des vices, des passions, des affects, des concepts, des entités immatérielles qu'illustrent des figures de femmes uniquement, qu'elle confie à des historiens, des historiens de l'art, des écrivains, des philosophes, des artistes... Elle leur demande de choisir un de ces thèmes [...] sur la liste qu'elle a préétablie, à charge pour eux d'inventer ou de compiler les formes textuelles des allégories contemporaines [...]. Bref, Dany Leriche leur demande de fabriquer une Iconologie d'aujourd'hui. (2000 : 4)

Il s'agit donc, dans une certaine mesure, d'une collaboration où, dans la plupart des cas, les textes sont mis au point et fournis à l'artiste avant le travail de prise de vue (dans le catalogue de 2000, il y a deux fois plus de textes que d'images). Le projet est par conséquent inachevé, les allégories s'ajoutant à la collection selon la disponibilité des modèles et du nombreux personnel technique impliqué dans l'œuvre ; mais il devrait, à la longue, se concrétiser définitivement sous la forme d'un dictionnaire iconographique. Et, on le verra, avec l'œuvre de Dany Leriche, on passe d'un militantisme photographique, structuré à l'occasion par la métaphore, à un militantisme qui opte résolument pour le mode allégorique.

Étant donné que ce sont d'autres que l'artiste photographe elle-même qui choisissent les thèmes et, avant même les prises de vue, en proposent l'interprétation, on pourrait être tenté de croire que

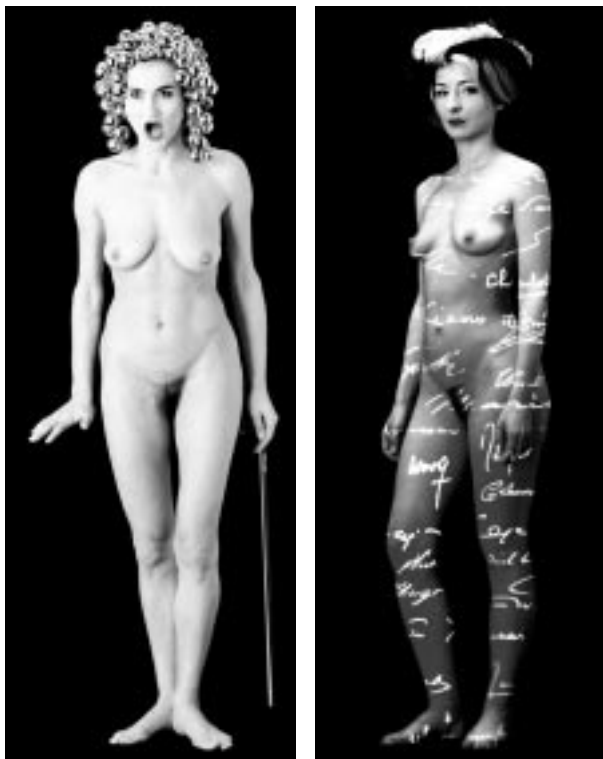


Planche 6. Dany Leriche, *Anoki* (1998). Planche 7. Dany Leriche, *Sophie* (1998).

l'inspiration artistique de ce «collaboratoire» insolite manquerait d'homogénéité et de sens directeur. Rien ne serait moins vrai, car par leurs qualités proprement artistiques et la manière dont les thèmes sont figurés, *Les Filles de Ripa* offrent, du monde contemporain, une vision de militante féministe à la fois sérieuse, subtile et ironique¹⁰.

Pour illustrer cette œuvre allégorique si personnelle, examinons deux images extraites de la série des cinq consacrées aux Muses. À la différence de la majorité des allégories, le texte associé a été composé après les prises de vue, ce qui a l'avantage de laisser clairement apparaître la vision personnelle de l'artiste ainsi que les caractéristiques propres à ses allégories.

Anoki, coiffée d'une toison de grelots dorées et tenant à la main un archet, est photographiée nue, en pose frontale. Le corps est tendu et le visage de la jeune femme se crispe dans un effort vocal: très différente du Marsyas de Peter Greenaway, elle est l'allégorie de la Musique (planche 6).

Dans l'un des rares photomontages à allier prise de vue argentique et traitement numérique, Sophie l'écrivain, coiffée quant à elle d'un chapeau emplumé de velours, porte sur son corps nu la signature de nombreuses personnalités féminines: elle personnifie

ainsi la Littérature¹¹ (planche 7). Première caractéristique à la fois fascinante et dérangeante de l'œuvre de Leriche: tous les modèles sont, tout comme l'artiste photographe elle-même, de sexe féminin; deuxième caractéristique non moins surprenante, les femmes et les filles ainsi fixées sont toujours nues: des femmes nues mises en scène et photographiées par une femme; troisième caractéristique de toute l'œuvre de la photographe, les images, à la différence de celles du format «coffee table book» retenu par Peter Greenaway, sont légèrement plus grandes que nature, à savoir, dans le cas des deux exemples ci-dessus, 186 x 70cm. Bien qu'exceptionnellement l'une des images ait été partiellement traitée numériquement, toutes deux se distinguent des nus de Peter Greenaway par la sobriété et la simplicité de la mise en scène, les jeunes femmes ayant pour seuls attributs de leur identité allégorique la coiffe et l'archet et l'ensemble des signatures.

Que penser de tels choix artistiques¹²? Certes, plus puissamment même que les photogrammes de Cindy Sherman, ces femmes nues, les emblèmes de leur sexe servant de blason génétique, allient érotisme et ironie: leur regard fier et défiant engage celui des hommes dont elles savent d'avance qu'ils vont les regarder avec concupiscence. Mais en plus, et c'est particulièrement évident dans le cas de ces exemples, ces corps plus grands que nature ne sont pas simplement photographiés, ils sont comme *sculptés* dans la photographie par le jeu d'ombre et de lumière grâce au savoir-faire de la photographe: *korai* des temps modernes, elles revendiquent des valeurs esthétiques et plastiques propres, des valeurs esthétiques et plastiques attribuées dans une culture franchement patriarcale aux *kouroi* monumentaux des temps passés. En cela, elles figurent non seulement les allégories visées par l'artiste photographe mais, peut-être moins consciemment, l'allégorie de l'esthétique même, de cette appréhension du monde localisée non pas dans la raison mais dans le corps, ici très explicitement dans le corps nu de la femme.

Et la mélancolie et la tête de mort de Benjamin et de Craig Owens dans tout cela? Il est clair que ni le



Planche 8. Figurine cycladique de femme, env. 2800-2300 av. J.-C.

regard que porte Peter Greenaway sur son microcosme ni celui que porte Dany Leriche sur le sien ne sont teintés de mélancolie: chez celle-ci, c'est le regard idéologiquement chargé d'une féministe qui renvoie à l'homme l'image d'un monde à l'envers, un monde où c'est la femme qui constitue le repère culturel dominant et où l'homme est invisible. Il est tout aussi clair que ce qui constitue, aussi bien pour Dany Leriche que pour Peter Greenaway, la figure «la plus soumise à l'empire de la nature», autrement dit la caractéristique définitoire de notre humanité, ce n'est pas la tête de mort, mais notre sexualité qui nous oriente, non pas vers le passé mais, au contraire, vers l'avenir de l'espèce, renouant en ceci avec une tradition plus ancienne, peut-être plus optimiste, certainement plus réjouie et plus réjouissante (planche 8).

FORME ET FOND DANS L'IMAGE ALLÉGORIQUE

S'il est impossible d'identifier une fois pour toutes les traits définitoires et le fond thématique de l'allégorie visuelle, il faut se demander ce qui a garanti la survie du mode depuis sa première définition, il y a plus de vingt siècles¹³. Ce ne peut être que la forme spécifique que le mode présente. De plus, au cours de cette longue évolution, l'allégorie a constamment été associée à la métaphore, voire a longtemps été définie comme une sorte de métaphore filée¹⁴. Dans cette ultime partie, je voudrais brièvement rendre compte de ce qui me semble être la forme spécifique du mode

et des différences qu'il présente par rapport à la métaphore et, par la même occasion, reprendre le problème du supplément.

Reprenons à nouveau l'affiche de Barbara Krüger, dont on a vu qu'elle était informée par la métaphore aussi bien sur le plan textuel que visuel. En paraphrasant à nouveau un peu rapidement la définition de la métaphore que nous lègue C.S. Peirce (dont la sémiotique cherchait à rendre compte non pas des opérations du langage mais de celles du raisonnement), on dira qu'un signe informé par la métaphore a pour fonction de représenter le parallélisme qui structure son objet. Si le signe a été correctement interprété, l'interprétant présentera également la *forme* d'un parallélisme. Le texte de l'affiche en offre un exemple très simple qu'on représentera par la *figure 1*:

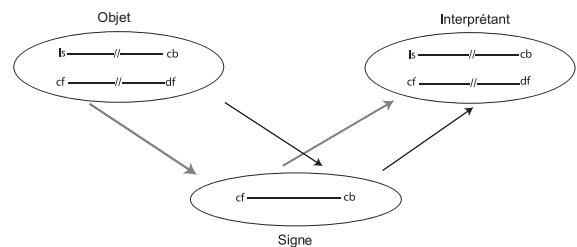


Figure 1. Structure iconique de la métaphore.

La figure montre, en les simplifiant, les relations de détermination qui «partent» de l'objet et qui se terminent dans l'interprétant, en passant par le signe: la détermination de l'interprétant par l'objet est ainsi médiatisée par le signe. Dans l'objet, le parallélisme du texte de Krüger met en relation les deux éléments suivants: le lieu stratégique (**ls**) et le champ de bataille (**cb**), qui constituent ainsi les éléments du domaine de base, de ce *donné* qui sert de point de départ au jugement «métaphorique». En revanche, le corps de la femme, l'enjeu de cette bataille, est représenté dans l'objet par l'élément **cf**, alors que les droits de la femme, y compris le droit d'avorter si elle le veut, sont représentés par **df**. Ces deux éléments constituent ce que l'on convient d'appeler la *cible* de la métaphore, c'est-à-dire le domaine d'expérience problématique sur

lequel porte le jugement. La figure illustre en même temps une deuxième caractéristique de la structure hypoiconique de tout signe, scriptural ou pictural : alors que l'objet est immatériel, pensé, le signe pour être perçu doit se manifester physiquement en passant par un médium existentiel, ici quelques lettres inscrites sur une affiche. Le passage de la pensée à la manifestation physique écrite entraîne une perte d'informations : aucun signe, qu'il soit linéaire ou bidimensionnel, ne peut représenter hiérarchiquement tous les éléments du parallélisme, car on passe de la catégorie complexe de la tiercéité (la pensée) à la catégorie nettement moins complexe de l'existence, c'est-à-dire à la secondéité. C'est pourquoi le signe, lui, n'asserte que la mise en relation des éléments **cf** et **cb** : *Your body is a battleground*. Enfin, si nous avons correctement inféré la signification du texte, le parallélisme initial s'inscrira dans l'interprétant. Autrement dit, notre comportement, en voyant l'affiche, intégrera forcément la structure métaphorique de l'objet que le signe ne peut représenter que partiellement.

Qu'en est-il de l'allégorie ? Il a été suggéré plus haut que, d'une certaine façon, l'affiche de Barbara Krüger pouvait s'interpréter comme l'allégorie de la manière dont le linguistique, au cours du siècle dernier, a pris le dessus sur la perception visuelle dans notre manière occidentale d'appréhender le monde. S'agissant d'allégorie, la tâche d'interprétation est plus complexe que dans le cas d'une image métaphorique. La figure 2 montre clairement pourquoi il en est ainsi :

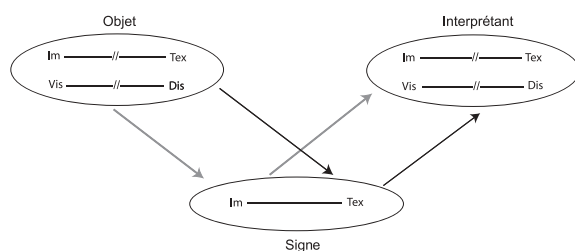


Figure 2. Structure métaphorique de l'allégorie.

Alors que le signe linguistique *Your body is a battleground* incorpore des éléments de la base et de la

cible, à savoir *battleground* et *body* respectivement, dans le cas de l'allégorie, le signe constitué par l'affiche entière ne comporte que les éléments de la base : ici, l'élément pictural (**Im**) qui, sur l'affiche, se trouve subordonné au texte (**Tex**), laissant ainsi à l'interprète la tâche d'inférer les éléments de la cible, qui sont respectivement la perception visuelle (**Vis**) – cet ancien fondement de notre métaphysique occidentale qui est en train de céder du terrain devant la montée du tournant linguistique –, lequel est figuré dans le parallélisme par le discours (**Dis**). Tâche difficile, certes, mais nullement impossible, puisqu'elle est déjà inscrite justement comme une possibilité dans la structure hypoiconique de la métaphore. Telle qu'elle se définit ici donc, l'allégorie se caractérise par la manière dont l'observateur est contraint, en s'en remettant à des informations parfois fort elliptiques et allusives (du fait que la structure métaphorique qui informe toute allégorie perd forcément des informations, une fois exposée aux contraintes d'un médium existentiel), d'inférer, à partir des éléments fournis par la base, l'identité de la cible « inscrite » dans le parallélisme qui structure l'objet du signe. L'allégorie se distingue par conséquent de la métaphore filée moins par sa forme – il s'agit de la métaphore au sens formel peircien dans les deux cas¹⁵ – que par sa portée, car la structure de l'allégorie et sa façon de ne représenter que les éléments de la base sont coextensives avec l'ensemble de l'affiche, et non pas avec une quelconque de ses parties.

Nous sommes maintenant en mesure de revenir sur le problème du statut « supplémentaire », qu'Owens a dévolu à l'allégorie, derrière lequel se profile l'un des concepts clés de la grammatologie. Comme Owens confond volontairement allégorie et allégorèse dans son étude, c'est-à-dire l'idée qu'un premier texte est interprété par un texte écrit ultérieurement, et comme il tient pour acquise l'idée qu'un phénomène forcément linéaire et unidimensionnel comme un texte puisse servir de modèle au signe bidimensionnel qu'est l'image, on comprend mieux ce glissement qui conçoit comme rapport de supplémentarité ce que l'hypoiconicité métaphorique représente

«verticalement» comme un parallélisme. Tout ce qui se rapporte à un texte originaire en est forcément une sorte de commentaire, un supplément d'information, donc¹⁶. Ce qui n'en fait pas forcément une allégorie. En revanche, si l'on adopte une position franchement visualiste comme celle qui a engendré la théorie peircienne de l'hypoiconicité, à savoir une conception de la structure qui, l'affiche de Barbara Krüger le montre clairement, vaut aussi bien pour un texte que pour une image, il est possible d'éviter les pièges réducteurs du «tout texte», du «tout écrit» ou du «tout discours», du genre *Langages de l'art*, et de respecter, de la sorte, la spécificité des divers genres littéraires ou artistiques soumis à l'analyse.

CONCLUSION

L'identification de l'allégorie est un problème subjectif, ou pour être plus précis, une question d'idéologie. Notre capacité à débusquer l'allégorie a plus de chances d'être déterminée par des attentes culturellement motivées que par une quelconque perspective personnelle. (Laird, 2003: 153; trad. T.J.)

Le problème est là: l'allégorie, son étymologie le montre clairement, a débuté dans la pensée occidentale comme une façon de parler et, sous le nom d'ὑπονοια, comme une stratégie interprétative¹⁷. Plus tard, elle a fait son entrée dans le monde des images, lesquelles par la suite, sans doute à cause du caractère forcément rhématique de toute représentation exclusivement picturale, se sont affublées d'un texte explicatif. Sa fonction a de ce fait évolué et s'est diversifiée, son fond emblématique aussi. Le signe allégorique pictural étant rhématique, ne sont visibles que des éléments parfois hétérogènes, mais rarement aléatoires, que l'interprète cherche à «sommer» dans une interprétation cohérente qui dépend entièrement de son expérience culturellement déterminée, comme l'a bien compris Laird dans le texte cité plus haut. Ce qui rend problématique toute circonscription du mode et toute tentative d'en établir une synthèse une fois pour toutes. Owens a procédé par un examen du fond de l'allégorie, se justifiant dans cette tentative par un recours à une vision

linguistique des phénomènes sémiotiques. Les quatre exemples d'allégories photographiques contemporaines examinés plus haut ne lui ont pas donné raison.

Par conséquent, il me semble que c'est par la *forme*, par l'*uniformité* même, que présente l'allégorie, mieux que par «ce modèle énigmatique de la ligne», qu'on peut davantage saisir la spécificité du mode, car la thématique et les objectifs mêmes déterminant le recours au mode allégorique peuvent, n'en déplaise à Owens et à Benjamin, varier considérablement d'une période à une autre, et varier même géographiquement à une période donnée¹⁸.

Nous venons de passer rapidement en revue quatre images allégoriques qui exploitent respectivement des thèmes mythologiques, païens, images qui ont été créées à des fins esthétiques et militantes. On comprend bien que, dans ces cas, ce n'est ni le but poursuivi ni leur contenu thématique respectif qui est invariant, mais la forme métaphorique à partir de laquelle les images ont été construites.

NOTES

1. Le texte de C. Owens, «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of the Postmodernism», a été publié dans Wallis et Tucker (1984: 203-253) (éd. originale en 1980 dans *October*, n° 12, p. 67-86 et n° 13, p. 59-80). Précisons que c'est moi qui traduis les passages cités. Il est à noter que le texte d'Owens appartient à une série d'études théoriques visant à redorer la réputation quelque peu ternie de l'allégorie au XX^e siècle. Voir, par exemple, Whitman (1987).
2. Pour emprunter une terminologie employée par la critique anglo-saxonne.
3. «Spectacle/drame du deuil», donc «tragédie».
4. Il est à noter que Benjamin précise bien qu'il s'agit d'un culte baroque: «Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses. D'où le culte baroque de la ruine» (Benjamin, 1985: 191).
5. C'est dans le cadre d'un «Grand Atelier» qui a eu lieu en 1995 à l'invitation de l'Université des sciences humaines de Strasbourg que Greenaway a entrepris de ramener à cent un ensemble d'allégories susceptibles de «dresser, en cette fin de millénaire, à partir de modèles anciens ou récents, un nouvel inventaire de cent allégories pour représenter le monde». Plus de cent cinquante habitants de Strasbourg – modèles bénévoles, universitaires, étudiants, etc. – ont accepté de poser nus devant deux photographes. Les images ainsi obtenues ont par la suite été traitées numériquement par la société Andromaque, sous la direction artistique de Peter Greenaway, qui les a «habillées» en y ajoutant des éléments de son propre travail d'artiste peintre, ainsi que des emprunts à une liste de «précurseurs» qui comprend, entre autres,

le photographe Eadweard Muybridge, l'encyclopédiste Diderot, l'astrologue et mystique Robert Fludd et l'égyptologue jésuite Athanasius Kircher; aux efforts desquels, « en vue d'inventorier, de collationner et de regrouper les savoirs en vue de mettre le monde en livre », Greenaway déclare avoir voulu rendre hommage (Greenaway, 1998: 7). Cette collaboration entre professionnels de l'image et modèles volontaires s'est concrétisée par la publication de cet ouvrage, où les cent allégories sont regroupées en vingt-deux « familles » d'allégories plus ou moins traditionnelles (figures mythiques comme le Jour et la Nuit, des Muses comme la Danse et la Peinture, ainsi que des allégories plus personnelles comme les *Moteurs de l'univers*, *Europa* et *Junon*, par exemple) numérotées de un à cent. À la différence des livres d'emblèmes d'Alciat ou de Ripa, par exemple, les textes (bilingues), qui normalement complètent les images, ont ici été relégués en fin d'ouvrage, donnant forcément une idée de la supériorité accordée par l'auteur au visuel par rapport au discursif.

Les images de Greenaway (*Marsyas* et *La Destinée*) sont publiées ici sous réserve de l'approbation des ayants droit. Nous avons tenté auprès de plusieurs organismes d'obtenir les droits d'utilisation, mais en vain. Nous invitons les titulaires des droits à nous contacter afin de régulariser la situation.

6. Les prises de vue remontent à 1995.
7. « On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités sont des *images*; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des *diagrammes*; celles qui représentent le caractère représentatif d'un *representamen* en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre sont des *métaphores*. » (Peirce, 1978: 2.277).
8. Il cite un passage de l'*Esthétique* de Benedetto Croce.
9. Je tiens à remercier Dany Leriche de m'avoir autorisé à me servir des allégories *Anoki* et *Sophie*.
10. Le commentaire de Jeanne Eloi, esthéticienne qui a participé à la sélection des thèmes à illustrer, fourni *post factum* à l'allégorie *Virilité* de Dany Leriche (reproduite dans l'article de Mirelle Thijsen du présent dossier), permet de mesurer toute la teneur idéologique du projet: « Virilité est une femme, nue et voluptueuse. Elle est étendue sur une couche formée d'un amoncellement de cadres dorés, dont les lignes emplissent les trois quarts d'une chambre étroite. À ses pieds, se trouve un coq dont la crête touche le bord de la pièce. Les cadres superposés représentent l'histoire des représentations. Ils forment un paysage qui ennuie l'œil par sa répétition et maintient la femme couchée. C'est ici que l'homme la traque sous la forme d'un coq à la crête épanouie. Mais bientôt viendra le siècle où, privé d'espace, le volatile repliera ses atours et adoptera de nouvelles postures. Convaincu que femme et nature ne faisaient qu'un, l'homme s'est comporté en animal; laissant apparaître l'impulsion qu'un être vivant doit à ses organes, il a assigné à la femme la pose qui justifiait sa possession. Renversant les rôles, il a soumis l'histoire à sa loi. C'est pourquoi Virilité est elle-même assujettie à une représentation historique – image figée déjà lointaine, mais présente encore dans nos mémoires » (*Les Filles de Ripa*, p. 42).
11. Et ce n'est pas par simple conformité à une tradition déterminée essentiellement par le genre grammatical du concept, la fraude, par exemple, qui fait que les personnifications féminines prédominent, et que Dany Leriche choisit de figurer ces allégories par des femmes (voir Warner, 1985: chap. 4; Leidl, 2003: 31-54).
12. Pour une discussion d'une allégorie de Leriche ne faisant pas partie de la série des *Filles de Ripa*, voir Jappy (2005).
13. On ne trouve aucune instance du terme « allégorie » avant le

troisième siècle avant notre ère (ou le premier selon la datation que l'on accepte en ce qui concerne le rhétoricien Demetrius).

14. Voir l'annexe I de Whitman (1987) pour une excellente discussion de la conception antique des rapports complexes entretenus par l'allégorie et la métaphore; ou encore Innes (2003: 18-19). Le problème a été résolu plus simplement par Bierce (1967).

15. Autrement dit, la métaphore est une structure hypoiconique dont l'allégorie, qu'elle soit scripturale ou picturale, est l'une des réalisations.

16. « Conceived [as a palimpsest] allegory becomes the model of all commentary, all critique, insofar as these are involved in rewriting a primary text in terms of its figural meaning » (Owens, 1984: 205).
17. Voir le recueil d'articles de Boys-Stones (2003).

18. Voir T. Jappy (2005) pour une discussion plus développée.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENJAMIN, W. [1985]: *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion (éd. originale: *The Origin of the German Tragic Drama*, Londres, New Left Books, 1977).
- BIERCE, A. [1967]: *The Devil's Dictionary*, Harmondsworth, Penguin (« *Allegory: A metaphor in three volumes and a tiger* »).
- BOYS-STONES, G. R. (dir.) [2003]: *Metaphor, Allegory and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions*, Oxford, OUP.
- CLARK, K. [1969]: *Civilisation*, Londres, John Murray.
- CUSSET, F. [2003]: *French Theory. Derrida, Foucault, Deleuze et Cie: l'aventure américaine des intellectuels français*, Paris, La Découverte, 38-42.
- DERRIDA, J. [1967]: *De la grammatologie*, Paris, Minuit.
- EDWARDS, M. [2003]: « Origen on Christ, Tropology, and Exegesis », dans G. R. Boys-Stones, 235-256.
- GASQUET, L. [2003]: « Peter Greenaway's *Allégories* or the Ethics of Systems », *Études britanniques contemporaines: revue de la société d'études anglaises*, Montpellier, n° 65.
- GREENAWAY, P. [1998]: *Cent allégories pour représenter le monde*, Paris, Éd. Adam Biro.
- INNES, D. [2003]: « Metaphor, Simile, and Allegory as Ornament of Style », dans G. R. Boys-Stones, 18-19.
- JAPPY, T. [2005]: « Allegory, Metaphor and Medium », à paraître dans *Visio*, vol. 9, n° 3-4, automne-hiver.
- JAY, M. [1994]: *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, University of California Press.
- LAIRD, A. [2003]: « Figures of Allegory from Homer to Latin Epic », dans G. R. Boys-Stones, 151-175.
- LEIDL, C. [2003]: « Metaphor and Literary Criticism », dans G. R. Boys-Stones, 31-54.
- OWENS, C. [1984]: « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of the Postmodernism », dans B. Wallis et M. Tucker, 203-235.
- PEIRCE, C. S. [1931-1958]: *Collected Papers*, 4 vols., sous la dir. de C. Hartshorne, P. Weiss et A. Burks, Cambridge (Mass.), Harvard University Press;
- [1978]: *Écrits sur le signe*, (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Le Seuil.
- PORCHERON, M.-D. [2000]: *Dany Leriche. Les Filles de Ripa*, préface au catalogue, Paris, Galerie Rachlin-Lemarié.
- WALLIS, B. et M. TUCKER (dir.) [1984]: *Art after Modernism: Rethinking representation*, New York, New Museum of Contemporary Art.
- WARNER, M. [1985]: *Monuments and Maidens: The Allegory of the Female Form*, Londres, Picador.
- WHITMAN, J. [1987]: *Allegory: The Dynamics of a Ancient and Medieval Technique*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.

RÉGIMES DU VISUEL ET TRANSFORMATIONS DE L'ALLÉGORIE

CHRISTIAN VANDENDORPE

Il y eut des époques et des sociétés où les images étaient dotées d'une efficacité magique: c'était l'âge d'or de l'idole ou le premier âge de l'image – qui sera suivi par l'âge de l'art, puis du visuel, selon la périodisation proposée par Régis Debray (1992). La vénération de l'idole faisait participer le croyant de la force spirituelle du dieu qu'elle représentait. En dehors de ce régime magique, devenu rare aujourd'hui, rien ne garantit au créateur d'une image que celle-ci sera examinée dans toutes ses dimensions symboliques et esthétiques. Chacun a probablement fait l'expérience d'être passé devant une image des centaines de fois sans la voir au sens fort du terme, sans se questionner sur ce qu'elle signifie, sur le projet de communication ou d'expression qui l'avait fait naître. Cela vient du fait que l'image ne fait pas signe de la même façon que le langage. Un mot ou un graffiti sur un mur suscitent un réflexe de lecture chez une personne alphabétisée, car nos mécanismes de traitement cognitif sont automatiquement sollicités par le langage, qui est toujours censé véhiculer un message et donc mériter un traitement, voire susciter une réponse. Le langage est un médium actif, qui sollicite directement le lecteur ou l'auditeur; l'image attend du passant ou du spectateur qu'il s'intéresse à elle.

Le créateur visuel doit donc déployer des stratégies complexes s'il veut que son image soit véritablement vue, avec tout le recueillement et toute l'intensité dont le regard est capable. Pour cela, il importe au départ que l'image ne se confonde pas avec le monde naturel et qu'elle ne soit pas non plus un simple élément d'un décor sur lequel l'œil peut glisser superficiellement sans même prendre conscience de son existence. Pour retenir l'attention du spectateur, l'image doit d'abord l'interpeller par l'effet qu'elle produit et les émotions qu'elle est à même de susciter. Et cela dépend du jeu des couleurs, des lignes et surtout du sujet représenté. Même pour un peintre aussi cérébral que Magritte, l'effet est l'enjeu fondamental de la peinture, une image n'ayant du sens que si «elle agit sur le récepteur, bouleversant ses habitudes mentales, provoquant un questionnement, modifiant sa façon de voir le monde» (Everaert-Desmedt, 1990: 90).

Dans un deuxième temps, il faut que l'image soit perçue comme porteuse de signification, qu'elle enclenche chez le spectateur une activité sémiotique. C'est

seulement lorsqu'il y a cet «arrêt sur image» que peut prendre place un traitement cognitif en profondeur, susceptible d'entraîner une traduction élaborée du percept visuel sous la forme de pensées, du moins dans le mode classique du rapport à l'image. Une fois exprimées par des propositions verbales, ces perceptions visuelles permettront éventuellement à d'autres personnes de participer de la même expérience de construction de sens. En se multipliant, elles en arriveront à conférer à l'objet une sorte d'aura, qui fonctionnera à la façon d'une matrice de réception esthétique. C'est ainsi que certaines images laissent des traces durables dans la mémoire individuelle et collective. Dans le meilleur des cas, elles finiront par accéder au statut d'«icônes culturelles» et seront inlassablement citées, commentées, reproduites ou pastichées. Il ne s'agit toutefois pas d'une infinie répétition du même, car, comme le note Rudolf Wittkower,

[...] chaque génération produit sa propre interprétation des anciens symboles par lesquels elle est attirée et avec lesquels elle se sent des affinités, mais aussi crée de nouveaux symboles en utilisant, modifiant et transformant ceux du passé. (Ibid.: 184)

Tout comme il n'y a pas d'image «naturelle», il n'existe pas de perception brute ou naïve des images, qui projetterait dans notre cerveau une réplique fidèle de ce qui est vu. Une image est toujours perçue à travers un jeu complexe de codes esthétiques et de références culturelles. De même, elle implique, de la part du créateur, la mise en œuvre de codes et de contenus symboliques susceptibles d'être reconnus et appréciés par les membres de la société à laquelle il s'adresse.

TROIS GRANDS RÉGIMES COGNITIFS

On ne lit pas un poème comme un roman, et un roman sentimental n'appelle pas le même type de lecture qu'un roman policier. Ce sont là des genres différents, dont les règles doivent être apprises. Les conventions génériques, en plus d'aider le créateur, aident le lecteur à instancier une attitude de réception aussi bien adaptée à l'œuvre que possible.

Même si les genres en peinture sont nettement moins marqués qu'en littérature, nous savons d'expérience que toutes les images ne suscitent pas la même activité de lecture et d'interprétation. Diverses caractéristiques sollicitent différemment l'intérêt du spectateur, le guident dans son exploration de l'image et l'aident à en garder une trace en mémoire. À titre heuristique, je propose de distinguer dans la lecture de l'image trois régimes cognitifs principaux: le narratif, le descriptif et le symbolique.

Sous le régime narratif, les données visuelles sont organisées afin de susciter chez le spectateur une démarche similaire à celle de la lecture d'un récit. Il s'agira donc pour le créateur de reproduire, dans un tableau ou une sculpture, une séquence d'actions ou d'événements. Celle-ci peut prendre la forme canonique du récit et représenter le début, le milieu et la fin d'une action. Mais le plus souvent, le tableau ou la sculpture ne feront qu'illustrer le moment caractéristique du récit, soit l'*apex*, à partir duquel le spectateur devra reconstruire mentalement les tenants et aboutissants. Le régime narratif convient particulièrement à des sociétés où circulent des récits connus de tous: épisodes de la Bible, récits mythologiques, vies de saints. Devant ce genre de tableaux, le spectateur n'a qu'à puiser dans sa connaissance de l'histoire représentée pour pouvoir se livrer à une lecture active. Une fois le sujet identifié, il pourra retrouver le moment de l'histoire que le peintre ou le sculpteur a choisi de représenter, examiner attentivement les acteurs en présence et évaluer l'adéquation du tableau au récit, aux divers plans de la posture corporelle, de l'expression du visage, des vêtements, du décor, etc. Les attributs des personnages ne sont pas choisis au hasard, mais servent à les identifier aussi sûrement qu'une désignation verbale. Comme le note lumineusement Michel Butor:

Bien des objets dans les tableaux anciens étaient des mots. Chaque saint était caractérisé par un ou plusieurs objets: Agnès par un agneau, Roch par un chien, Pierre par une clef, Jérôme par un livre et un lion. Pour les martyrs, c'est très souvent l'instrument de leur supplice, ou bien la partie suppliciée.

(1969: 51)



Figure 1. *Le Jardin d'Éden*. Miniature des frères Limbourg pour *Les Très Riches Heures du Duc de Berry* (1410).

Sous ce régime, l'image est un objet à lire, à interpréter et à commenter. Elle peut aussi facilement être reconstruite en mémoire et évoquée dans ses détails. Une miniature des frères Limbourg servira d'exemple: *Le Jardin d'Éden*, extraite des *Très riches heures du duc de Berry*¹ (figure 1). Réalisée vers 1410, l'image montre «successivement» la tentation d'Ève par le serpent, puis celle d'Adam par Ève, suivie de la sévère remontrance que Dieu leur adresse et leur expulsion subséquente du paradis. Les quatre séquences clés du récit biblique sont insérées dans une même composition, à l'intérieur d'une bulle dont la forme circulaire convient bien à l'évocation d'un temps et d'un espace mythiques. Grâce à la connaissance préalable qu'il a de ce récit, le spectateur peut facilement repérer les divers épisodes et les replacer dans leur ordre chronologique, en effectuant une lecture de gauche à droite. Le tableau se lit donc avec la même rigueur qu'une phrase, en imposant à la lecture un ordre syntaxique axé sur la temporalité.

Ce mode d'organisation est aussi intéressant pour le créateur que pour le spectateur du tableau. En effet, arrivé au terme de la reconstitution de la séquence narrative, ce dernier se sentira gratifié d'avoir réussi à produire du sens à partir d'une image apparemment muette. Et cette réussite le confortera dans sa qualité de membre à part entière d'une communauté interprétative dont il maîtrise assurément les codes. Quant au peintre, le régime narratif lui garantit que le spectateur, dans son activité sémiotique de repérage de la séquence des actions, examinera son image avec une attention redoublée, sans en négliger aucune

section ni aucun indice. Ce régime, en s'appuyant sur des clés de lecture largement présentes dans une société – particulièrement en ce qui a trait aux récits bibliques et aux vies de saints –, maximise ainsi la communication esthétique entre l'artiste et son public.

Le régime descriptif se situe à un pôle opposé. Il ne s'agit plus ici de raconter une histoire, mais de jouer sur la représentation en imposant une image à l'imaginaire du spectateur grâce à sa force d'évocation, son réalisme ou sa beauté. L'opposition entre le descriptif et le narratif a été mise en évidence par Gotthold Ephraïm Lessing, dans son essai *Laocoön*, publié en 1766. Prenant à contre-pied le précepte de l'antiquité classique voulant que la poésie imite la peinture (Horace: «*Ut pictura poesis*»), Lessing suggère que ces deux formes artistiques ne doivent pas s'imiter mutuellement, mais bien plutôt miser sur leurs spécificités, qui sont radicalement différentes. Le poème, qui se développe dans le temps, excelle à représenter des actions, alors que le tableau ou la sculpture, qui relèvent de la dimension spatiale, conviennent surtout à la description des corps: ce n'est qu'accessoirement que la poésie peut aussi suggérer des corps, et la peinture évoquer des actions. Toute tentative de subordonner la poésie à la description picturale ne peut donc que l'enliser dans l'insignifiance; de même, en se voulant trop narrative, la peinture risque fort de sombrer dans l'artifice. Abondamment cité et discuté, l'essai de Lessing inaugurera la réflexion moderne sur l'esthétique et contribuera à l'autonomisation de la peinture.

Les tableaux axés sur le descriptif existaient bien avant Lessing et ils ont peut-être même été l'une des grandes conquêtes de la peinture, après les idoles, si on ajoute foi à l'anecdote voulant que des oiseaux aient tenté de picorer une grappe de raisins peinte par Zeuxis (-400).

La description en peinture ou en sculpture offre une prise naturelle au regard du spectateur, qui examinera l'adéquation au réel, la précision du dessin et des couleurs, la richesse du détail. Un portrait retiendra cependant d'autant plus l'attention qu'il

présente un personnage hors du commun, dans une pose mystérieuse et sur un arrière-fond intéressant. La combinaison de ces caractéristiques a contribué à faire de « La Joconde » un des sommets de la veine descriptive, qui a fasciné des générations de spectateurs et de critiques (figure 2). Le critique d'art E. H. Gombrich attribue le mystérieux effet que produit ce tableau à divers artifices utilisés par Léonard de Vinci (1995 : 303). Le premier est l'emploi savant de ce qu'il appelle le « *sfumato* » – ou plutôt ici le « fondu » – autour des lèvres et des yeux, qui plonge dans une ombre imprécise les zones du visage qui auraient pu aider à identifier l'humeur de Mona Lisa et la façon dont elle nous regarde. Un autre artifice, bien plus audacieux, est d'avoir délibérément fracturé l'arrière-plan, en dessinant l'horizon sur le côté gauche beaucoup plus bas qu'à droite. Il s'ensuit que lorsqu'on regarde la femme du côté gauche, elle semble plus grande que si l'on se fixe sur le côté droit du tableau, et cette apparence de dissymétrie affecte aussi son visage. Ces divers effets fascineront d'autant plus le spectateur de ce tableau qu'il en fera une exploration visuelle plus minutieuse : loin de s'abolir dans la tautologie, écueil de la peinture réaliste, le mode descriptif débouche ici sur un cercle herméneutique soigneusement élaboré.

Les régimes descriptif et narratif ne doivent évidemment pas être vus comme des compartiments étanches, mais plutôt comme des traits génériques qui peuvent se combiner dans des proportions variables. Il en va de même du régime symbolique. Ce dernier désigne ici un vaste ensemble de productions pour lesquelles le créateur a principalement recours à des symboles afin d'intriguer le spectateur et de l'amener à rechercher activement la signification cachée d'éléments représentés dans le tableau. Cette façon de stimuler le parcours interprétatif du spectateur contribue, elle aussi, à produire des événements de sens et à rendre un tableau mémorable.

EXPRESSIONS DU SYMBOLIQUE

La notion de *symbole* est complexe et a suscité de nombreux travaux (Todorov, 1977 ; Eco, 1988). Loin



Figure 2. *La Joconde*, par Léonard de Vinci (1503-1507). Musée du Louvre.

d'être univoque, la signification de ce terme varie selon les époques et les contextes disciplinaires où il est utilisé. Sa signification actuelle s'est fixée au XIX^e siècle, même si le mode symbolique était pratiqué par les artistes depuis toujours. Le symbole est une image d'une réalité concrète ou une qualité du monde physique (telle la couleur), qui, en plus de signifier son référent, est susceptible de suggérer un faisceau de significations abstraites qui en dérivent. Cette dérivation se fait nécessairement de manière indirecte, à la suite d'une opération cognitive de type rhétorique : métaphore, métonymie, déplacement, condensation, association, etc. Le mode symbolique recouvre des opérations fondamentales de l'esprit humain, telles qu'elles sont observables notamment dans le rêve, où elles atteignent à leur état de fluidité maximale (Freud, 1900).

Le tournant épistémique inauguré par la révolution romantique se cristallise dans l'opposition qu'elle instaure entre *symbole* et *allégorie*. À la suite de Goethe, le symbole est alors paré de toutes les qualités, tandis que l'allégorie est accablée de tous les défauts. Ce discrédit jeté sur l'allégorie se maintiendra durablement, à tel point que cette figure répugne toujours à la pensée contemporaine : « les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses » (Benjamin, 1985 : 191). Le symbole et la fonction symbolique, en revanche, sont à la base de la révolution freudienne, qui aurait été



Figure 3. *L'allégorie à la Vierge*, par Hans Memling (1480).

impossible sans que soit communément admise la légitimité de recourir à des façons obliques de signifier. Anticipant sur les découvertes de la pragmatique, cette notion de symbole a permis [...] de faire entrer dans l'ordre des signes interprétables des données qui, jusque-là, étaient d'ordre privé et ne pouvaient être exprimées ou qui étaient rejetées comme relevant d'une mentalité magique incompatible avec le triomphe de la rationalité. (Vandendorpe, 1999 : 83)

En même temps, l'opposition romantique entre symbole et allégorie est quelque peu forcée, car les deux termes ne relèvent pas du même plan d'expression. En matière de langage, le symbole est tout entier contenu dans un seul terme (par exemple : *lion*, *faucille*, *rouge*) alors que l'allégorie exige au moins une proposition pour se développer (« L'Allégorie habite un palais diaphane », selon l'expression allégorique de Lemierre, citée dans le *Grand Larousse*). Elle peut même se poursuivre à travers une fable (par exemple chez Florian, IV, 20, « Le voyage »), voire un roman tout entier (*Le Roman de la rose*). Cela explique que l'allégorie soit considérée depuis Quintilien comme une figure de rhétorique, à la différence du symbole, qui n'a été considéré tel qu'à une époque récente. Une allégorie est une création syntagmatique, alors qu'un symbole est une entité virtuellement ouverte qui exige un contexte pour se mettre à fonctionner.

Il ne fait pas de doute que, en littérature, la faveur de l'allégorie a beaucoup varié au cours des âges. Nous examinerons s'il en est de même dans les arts visuels.

L'ALLÉGORIE CLASSIQUE

L'Allégorie à la Vierge, de Hans Memling (1480), est un petit tableau de 38 x 32 cm, exposé au musée parisien Jacquemart-André (figure 3). Le spectateur qui s'en approche est d'abord intrigué par la posture de la jeune femme et le paysage qui l'entoure, qui n'ont pas d'équivalent dans la nature. Cette image ne peut donc pas être vue comme un récit ni comme une description, mais exige que le spectateur réussisse à opérer une traduction des signes présentés, afin d'en dégager la signification symbolique.

Un examen minutieux pourra fournir une clé de lecture. Il s'agit pour cela de combiner divers indices convergents : le regard chaste dirigé vers le bas et les mains croisées devant soi dénotent chez la femme une attitude extrêmement réservée. L'améthyste géante qui enserme le bas du corps est, selon le *Dictionnaire des symboles*, « une pierre de tempérance qui garde de toute ivresse » ; cette pierre, qui est portée par les évêques, serait aussi « le symbole de l'humilité, parce qu'elle est de la couleur de la violette ». Cette couleur étant aussi celle du vêtement, il est clair que ces connotations sont à rapporter à la femme, par métonymie. Au bas du rocher, deux lions redoutables semblent monter la garde. Très fréquents dans l'iconographie chrétienne – cet animal est un symbole de force et de courage au service du roi –, il est donc clair que leur présence ne constitue pas une menace mais une protection pour la jeune femme. Pour preuve, ils portent sur le dos un écu indiquant leur qualité de chevaliers servants. Enfin, on aperçoit une source d'eau pure jaillissant du rocher, symbole de vie éternelle.

Ces divers symboles ont pour effet de créer une isotopie de la pureté et de la virginité, que protègent d'infranchissables remparts. Ces caractéristiques une fois attribuées au personnage dominant qu'est la dame, le spectateur peut dès lors effectuer le mouvement de traduction exigé par le tableau et voir

dans celle-ci une allégorie de la virginité. Tout comme dans la lecture d'une allégorie verbale, on est ainsi passé d'une scène imagée fort concrète (lions, rocher, couleur violette, paupières baissées) à l'idée abstraite que celle-ci vise à exprimer. Ici encore, le parcours interprétatif débouche sur une signification unifiée qui facilitera la mémorisation et le commentaire.

Il faut toutefois noter que cette interprétation n'est pas donnée d'emblée et ne sera évidente que si l'on est déjà familier avec les symboles utilisés. Pour beaucoup de spectateurs d'aujourd'hui, cette image vue sans son titre actuel ni aucun commentaire pourrait bien rester une énigme, ainsi que l'affirme la Web Gallery of Art².

C'est pour assurer la lisibilité des allégories que l'époque classique fera le plus grand cas de l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1560-1623). Qualifié par Michel Pastoureau de «bric-à-brac symbolique» (1983: 522), cet ouvrage connaîtra de nombreuses rééditions, illustrées par divers graveurs et fera sentir son influence jusqu'au XIX^e siècle. La première édition (1593), traduite en français par Jean Baudoin (1644), propose dans sa préface une véritable propédeutique de l'allégorie³.

Selon l'auteur, la peinture peut avoir recours à deux sortes d'images. La première est constituée par les figures mythologiques

[...] qui ne sont à proprement parler que des voiles ou des vêtements propres à couvrir cette partie de la Philosophie, qui regarde ou la génération des choses naturelles, ou leur corruption, ou la disposition des Cieux, ou l'influence des Astres, ou la solidité de la terre. (Ripa, 1976: préface)

Une figure mythologique est donc d'emblée allégorique, car elle exprime autre chose qu'elle-même: Saturne est ainsi l'image du temps; Vénus est celle de «l'union de la première matière avec la forme, d'où lui vient la perfection» (*ibid.*).

Une autre classe d'images est celle des «choses qui sont en l'homme même», soit les pensées et «tout ce qui peut être signifié par les paroles». Ces images doivent être organisées autour d'un personnage, en vertu du principe de Protagoras voulant que



Figure 4. Allégorie de la Vérité, dans Cesare Ripa, (1618) 1988.

«l'homme est la mesure de toutes choses». Enfin, cette figure doit être accompagnée de divers attributs susceptibles d'orienter l'esprit du spectateur dans la direction du sens suggéré.

Ripa rejette les symboles communs et trop faciles à déchiffrer, comme celui de recourir à un lion pour représenter la vaillance et le courage. Il préfère des figures composites et travaillées, inspirées de l'art romain des médailles. La personnification recourt dans la plupart des cas à la figure féminine, l'homme n'étant évoqué que pour représenter la force, le courage, l'honneur, le péché, la tromperie, etc. Ce clivage n'est pas innocent. L'image, en effet, doit d'abord séduire par le contenu représenté afin de mieux mettre à distance la froideur inhérente aux objets.

Parmi les quelque 430 allégories imagées et commentées que cet ouvrage propose, on trouve notamment la figure incontournable de la Vérité (figure 4). Celle-ci est représentée sous la forme d'une femme nue, afin de montrer, selon les auteurs, que «la naïveté lui est naturelle et qu'elle n'a pas besoin d'explication pour se faire entendre» (Ripa, 1976: 195); elle «tient et regarde un Soleil, qui est Dieu, source de toute lumière, et la même vérité»; le livre «qu'elle tient ouvert signifie que, dans les écrits des bons auteurs qui nous apprennent les sciences, se trouve la vérité des choses»; «la branche de palme, que la vérité n'a pas moins de force à se raidir contre les efforts qui s'y opposent, qu'en a la palme à se relever, plus on essaie de l'abattre»; enfin, la Vérité «est plus forte que toutes les choses du monde: aussi est-ce

pour la même raison qu'elle foule un Globe de l'un de ses pieds» (*ibid.*: 196).

Chaque figure comporte plusieurs attributs, et c'est de leur combinaison que provient la signification. Celle-ci toutefois – et c'est le propre des images – n'est jamais autonome au point de pouvoir être déchiffrée avec assurance. Aussi la figure est-elle toujours accompagnée de son inscription:

Ces images, si la disposition en est bonne, et la manière ingénieuse, ont je ne sais quoi de si agréable qu'elles arrêtent la vue et font aussitôt désirer à l'esprit de savoir ce qu'elles signifient. Mais surtout cette curiosité se redouble par leur inscription. En effet, il faut nécessairement qu'elles en aient une, si ce n'est quand elles sont en forme d'énigme, pour ce que, sans la connaissance du nom, il est impossible de parvenir à la chose signifiée. (Ibid.: Préface)

Pour Baudoin et Ripa, le plaisir que ces figures sont censées procurer provient de l'adéquation que l'on pourra découvrir entre les attributs imagés et le concept abstrait désigné par l'inscription. En somme, la figure ainsi conçue énonce une question («pourquoi est-elle une allégorie de la Vérité?»), dont on ne découvrira la réponse qu'à la suite d'un parcours de type propositionnel appliqué aux divers éléments de l'image. Le principe à l'œuvre est le même que dans la fable, où la morale résume et reformule à un niveau général et abstrait la leçon découlant du récit. Sur le plan du travail cognitif, il y a donc un va-et-vient entre le niveau conceptuel dénoté par l'inscription et le contenu descriptif de l'image. L'image concrète doit permettre à l'esprit de remonter jusqu'au concept, et cela se fait en puisant dans un vaste répertoire de symboles codés. Tout le savoir culturel de l'époque est susceptible d'être convoqué à cette fin : le chat pour la Liberté, le serpent pour la Perfidie, la robe de pourpre pour l'Honneur, etc. Dans de nombreux cas, l'image renvoie aussi à des dictons, locutions figées, clichés et stéréotypes. Ainsi, la vérité est-elle souvent qualifiée de «nue», «lumineuse» et «aveuglante». L'image de la Reconnaissance est illustrée par un éléphant parce que «cet animal n'oublie jamais le bien qu'il a reçu»



Figure 5. L'Envie, par Giotto (1305).

(*ibid.*: 86) – ce qui montre que l'expression «avoir une mémoire d'éléphant» était déjà en usage à l'époque. L'allégorie de l'Art a une robe de couleur verte «à cause de l'espérance qu'ils [les artistes] ont, ou d'en tirer de la gloire, ou d'en avoir du profit» (*ibid.*: 21). Parfois une image est tout entière construite sur un seul dicton, voire un stéréotype discutable, comme l'allégorie intitulée «Peine perdue», qui représente un homme à la peau foncée tenant une serviette. L'explication qu'en donne Ripa est exemplaire du fonctionnement allégorique classique: «Cette figure n'a pas besoin d'être expliquée, puisque la chose qu'elle démontre est si véritable qu'elle a donné lieu au Proverbe qui dit "Qu'à laver le corps d'un More, pour le faire devenir blanc, on n'y perd que la lessive"» (167). L'allégorie visuelle affirme ici clairement sa nature propositionnelle et son inféodation au langage.

Ce fonctionnement de l'allégorie était déjà fixé à l'époque de Giotto, dans les allégories des vices et des vertus qu'il avait peintes en 1305 pour la chapelle des Scrovegni à Padoue. *L'Envie* (figure 5) y est représentée par une vieille femme dont la langue démesurément allongée se replie sur elle-même comme un serpent. Son oreille est également démesurée, indiquant l'excès d'attention qu'elle prête aux commérages. Enfin, la vieille se tient debout sur un feu ardent. Tous ces traits aboutissent à une image artificielle et composite, sans référent dans la nature, au même titre que la dame de Memling. L'allégorie ne se comprend que si, après avoir trouvé la clé de lecture dans l'inscription située au-dessus du tableau, on déchiffre ensuite les

divers symboles en les rapportant à des expressions métaphoriques empruntées au langage usuel : on retrouvera ainsi les expressions « brûler d'envie » et « avoir une langue de serpent ».

Ce jeu de transcodage linguistique est poussé encore plus loin dans le tableau des « Proverbes flamands » de Pieter Bruegel⁴. Confronté à cette toile, le spectateur contemporain pourra, selon les cas, ne pas trouver un seul proverbe ou en identifier plusieurs dizaines. Tout dépend de la connaissance qu'il possède du discours social en vigueur à l'époque et de sa capacité à déchiffrer des énigmes.

En obligeant ainsi le spectateur à retrouver les lieux communs que l'image illustre, l'allégorie classique affiche clairement sa subordination au langage qui, seul, peut produire un effet de vérité.

RUINE DE L'ALLÉGORIE

Cette conception de l'allégorie sera prise à partie par l'ouvrage de Lessing évoqué plus haut. Avec la nouvelle sensibilité qui déferlera bientôt sur les pays européens à l'aube du XIX^e siècle, les peintres se tourneront vers d'autres formes d'expression symbolique. Au lieu d'un bric-à-brac d'attributs codifiés, le peintre romantique cherchera alors à renouer avec le mouvement, le naturel, le sentiment. Un bel exemple de ce renouveau de l'allégorie est donné par le tableau d'Eugène Delacroix, *La liberté guidant le peuple* (figure 6). D'abord intitulé *Une barricade*, le tableau a pour sujet l'événement historique que fut la Révolution de 1830 à Paris, qui chassa le roi Charles X, exécré pour son autoritarisme. Le drapeau est le seul symbole apparent. Mais, comme le note Nadeije Laneyrie-Dagen, « les personnages sont choisis pour leur portée symbolique » (2002 : 31). De fait, on trouve parmi eux les prototypes du bourgeois, de l'ouvrier, du gamin de Paris, tous représentés d'une façon vivante et fort éloignée des personnages mythologiques ou costumés à la romaine auxquels avaient recours les peintres antérieurs⁵. Seule la femme « Liberté » portant le drapeau rappelle les personnages allégoriques, avec sa taille plus grande que nature et les seins découverts. Mais son regard et son



Figure 6. *La liberté guidant le peuple*, d'Eugène Delacroix (1830)

attitude, saisis en plein mouvement, n'ont rien des personnages figés de l'allégorie classique. Une lecture symbolique est certes encore possible, en ce sens que le tableau prétend illustrer des réalités abstraites (Liberté, peuple) : une telle lecture est déjà tout entière contenue dans le titre. Le tableau possède cependant une existence en soi, car il constitue un authentique fragment narratif et descriptif, ancré dans une réalité historique et géographique, avec les tours de Notre-Dame de Paris visibles dans le lointain. L'allégorie est descendue du ciel éthéré de l'abstraction pour s'incarner dans des personnages de chair et de sang.

Au XX^e siècle, l'image franchira un pas supplémentaire dans son émancipation du langage. Après Picabia, qui jouait sur les rapports de dissonance entre le titre du tableau et le sujet représenté, Magritte se livrera à une exploration systématique des rapports entre « les mots et les images »⁶, rapports qu'il tentera de faire exploser. Le plus souvent, les mots sont mis en contradiction radicale avec l'objet représenté, comme dans le tableau *La Trahison des images*, où le dessin d'une pipe est accompagné de la légende « Ceci n'est pas une pipe », qui a inspiré tant de commentaires qu'il est inutile d'y revenir ici (voir notamment Foucault, 1973). Mais, chez cet artiste, les rapports entre les mots et les images peuvent se faire plus retors, voire franchement pervers. Ainsi, dans *Le Miroir magique*, les mots « corps humain » sont inscrits sur un miroir, comme si la réalité que devait refléter sa surface était soudainement transmuée en *du* langage. Les titres sont étudiés pour semer la confusion plutôt que pour éclairer la lecture de l'œuvre : « Loin de nous donner

la clé du tableau, le titre relance le processus interprétatif, il empêche la fixation de la croyance, il maintient le doute, le mystère» (Everaert-Desmedt, 1994: 130-131). En jouant ainsi sur les titres et les impossibilités logiques, toute cette œuvre vise à la déconstruction des liens unissant jusque-là représentation visuelle et langage. Soumis à ces heurts violents, qui nient le sens commun et réfutent sa compréhension du monde, le spectateur ne peut que tenter de se raccrocher à des explications plus ou moins satisfaisantes.

Au-delà du langage, c'est même le lien de l'image avec le sens qui est visé par cette œuvre. Rejetant explicitement toute interprétation qui chercherait un sens caché dans ses tableaux, Magritte prétend vouloir:

[...] peindre des images qui montrent des choses du monde dit réel de manière à ce qu'elles ne correspondent plus à des idées ou à des sentiments. J'évite, par exemple, de peindre une figure qui représenterait l'idée de la Justice, avec toutes les interrogations liées à une telle idée. (1994: 133)

Le peintre, selon Magritte, ne devrait rien donner à penser par ses tableaux. Jamais le mode symbolique n'avait été aussi radicalement pris à partie.

En même temps, il faut reconnaître que, paradoxalement, tout en niant le mode symbolique, ces œuvres, en provoquant le spectateur, invitent à une démarche herméneutique. Devant des tableaux portant des titres tels *La Promesse* ou *Le Viol*, on ne peut faire autrement que de chercher le rapport entre ces concepts et la représentation qui en est donnée. Mais, contrairement à l'ancien paradigme allégorique, aucune signification précise et certaine n'émane de ces images, créées pour susciter l'interrogation du spectateur plutôt que pour lui apporter des réponses. Comme le note Gombrich, ces images sont « mémorables précisément parce qu'elles sont inexplicables » (1995: 591).

La position de Magritte est caractéristique du nouveau rapport aux images qui s'établit au XX^e siècle. Dans le domaine du langage, une rupture radicale s'était produite quelques dizaines d'années plus tôt,

avec Mallarmé et Rimbaud, fracture que l'on a décrite comme un refus de subordonner le langage à l'exigence de la référence: « cette rupture de l'alliance entre mot et monde qui constitue une des très rares révolutions authentiques de l'esprit dans l'histoire de l'Occident et qui définit la modernité elle-même » (Steiner, 1989: 121). De toute évidence, la peinture effectuera le même mouvement de libération. Celui-ci avait certes déjà commencé au début du XX^e siècle avec l'art abstrait représenté par Kandinsky, Mondrian et Malevitch, qui éliminent tout rapport à un référent identifiable. Magritte garde un référent dans ses tableaux, mais il le subvertit par des impossibilités logiques ou visuelles. Désormais libérée, l'image peut exploser dans des illusions visuelles à la façon d'Escher ou donner libre cours à l'expression de l'absurde, comme dans les dessins de Saul Steinberg (1952) ou les objets introuvables de Jacques Carelman (1980). L'image n'est plus subordonnée à la logosphère ni à l'empire du sens en général. Elle s'est émancipée de sa sujétion traditionnelle à un texte qu'elle avait pour fonction d'illustrer de façon plus ou moins séduisante et qui en fixait d'autorité le sens ultime.

Tous les peintres n'ont certes pas la même suspicion que Magritte à l'égard des symboles. Salvador Dali, notamment, en fait un usage abondant. Toutefois, au lieu de recourir à des symboles codifiés et dont la signification serait communément partagée, il procède de façon subjective, en se fiant aux résonances symboliques personnelles qu'un objet ou un animal peuvent éveiller en lui. Ainsi, dans le tableau de 1931 intitulé *Six apparitions de Lénine sur un piano*, les fourmis seraient censées suggérer la putréfaction, tandis que le piano symboliserait la mort (Fride et Marcadé, 1999: 144). On est loin des valeurs stéréotypées attachées à la fourmi. Autant dire que toute lecture allégorique est d'emblée impossible, le spectateur non prévenu étant livré sans clé aucune à l'effet d'étrangeté qui se dégage du tableau.

LES SYMBOLES DANS LA VIDÉOSPHERE

La transformation du rapport à l'image s'accroît au fur et à mesure que s'affirme l'emprise de la

vidéosphère. Désormais, l'image de référence n'est plus créée par des artistes pour des mécènes ou de riches collectionneurs, mais par des graphistes, des photographes, des infographes et des artistes de tout genre pour les productions de masse : affiches, magazines, revues spécialisées, sites Web, campagnes électorales, t-shirts, etc. Le message véhiculé par ces images doit en principe arrêter le regard en jouant sur la séduction, tout en étant interprétable et aussi mémorable que possible.

L'allégorie connaîtra dès lors une renaissance grâce à la photographie et au photomontage. Il ne s'agit plus, toutefois, des personnages abstraits et conventionnels chers à l'allégorie classique.

Un modèle d'allégorie courante est la personnification de type sociologique, où divers attributs permettent de rattacher, par métonymie, un personnage à une catégorie socioprofessionnelle, nationale ou religieuse. Le béret et la baguette de pain suffiront ainsi à évoquer le Français moyen ; le cigare et le tableau de performances statistiques évoqueront le personnage du *businessman* ; le stéthoscope et la blouse blanche désigneront le médecin ; le drapeau identifiera la nationalité, etc.

Ce procédé fonctionne aussi avec la photographie, même si celle-ci tend à être dominée par la description, vu que ses sujets et personnages sont pris dans la réalité. Pour réussir à transcender son référent immédiat, la photographie mettra en évidence des attributs significatifs, en exagérant leur importance, que ce soit par le cadrage⁷, un jeu de lumière ou un effet de surcharge. Ce dernier procédé est superbement exploité dans *Ms Cling-Free* (1982), de Judy Dater⁸. La photo met en scène une femme qui s'apprête à faire le grand ménage, ainsi que l'indiquent divers attributs visant à saturer le domaine évoqué : balai, plumeau et fer à repasser dans la main gauche, boîte de poudre à lessive, ramasse-poussière et paquet de « cling-free » dans la main droite. La femme est accouturée comme une soubrette et dotée d'une casquette à visière évoquant l'uniforme des femmes de ménage de grandes chaînes d'hôtel américaines. Pour peu que le lecteur puisse la situer dans le contexte de

la fin des années 1970 aux États-Unis, cette photo sera immédiatement perçue comme véhiculant un message, en rapport avec le mouvement féministe qui secouait alors les stéréotypes sexistes et s'en prenait aux rôles traditionnels dévolus à la femme. L'image, dont la surcharge thématique atteste l'ironie, ne se contente pas de proposer une incarnation de la ménagère, mais prend vis-à-vis de celle-ci une position qui ne saurait échapper au lecteur le moins subtil : c'est une image de combat, une allégorie des oppressions de la vie domestique.

Plutôt que de personnifier une abstraction intemporelle, l'image symbolique contemporaine vise le plus souvent à désigner un sujet, tel le dossier thématique d'un magazine, ou à faire la publicité d'un produit. L'allégorie moderne se redéfinira ainsi comme un message visuel voulant signifier une idée abstraite ou un état de choses, au moyen de référents présents dans l'expérience commune du plus grand nombre.

Un fournisseur de services Internet va ainsi avoir recours à un poisson rouge dans un verre pour illustrer le fait qu'il est important pour une entreprise d'avoir un espace qui lui permette de grandir (*figure 7*). Cette allégorie limpide, qui ne nécessite pas de la part du lecteur la connaissance d'un code, fait simplement appel au sens commun. En jouant sur un rapport de proportionnalité entre la taille du poisson et celle du verre, l'image permet au lecteur d'intérioriser immédiatement le thème illustré et de se projeter en imagination dans la situation du poisson. Point n'est besoin de passer par le langage pour en décoder la signification, même si le proverbe « petit poisson deviendra grand » peut toujours refaire surface dans le savoir culturel du lecteur. Pour la personne intéressée, cette image est en outre explicitée par le texte, très détaillé, et dont la masse typographique équilibre la masse iconique. Mais ce texte est en tout petit caractère : placée en position dominante, c'est l'image qui doit d'abord retenir l'attention du lecteur et faire passer le message.

Pour illustrer un dossier sur le fossé entre l'Afrique et le monde développé, *The Economist* propose en



Figure 7. Annonce publiée dans Wired (février 2004).



Figure 8. Couverture de *The Economist* (13 mars 2004).

couverture un dessin où un enfant noir provenant du désert s'approche d'une cité moderne (figure 8). Devant des gratte-ciel symbolisant la puissance de l'argent, il tient dans une main un bol, évoquant le besoin d'aliments, et dans l'autre une feuille de papier, qui doit être une liste de revendications. Le titre à la forme interrogative («*A question of justice?*») laisse percer l'ambivalence de ce magazine conservateur à l'égard des rapports nord-sud et place le thème du dossier sous une lumière problématique, propre à exciter la curiosité de son public habituel.

Avec ces deux derniers exemples, nous sommes loin des images allégoriques de Ripa. Chez ce dernier, les attributs n'étaient décodables qu'en vertu d'un lexique préétabli, formé de clichés ou de valeurs figées, du genre «vert = espérance», et accessibles aux initiés⁹. Dans l'allégorie moderne de grande consommation, l'image doit frapper par sa capacité de séduire et de rejoindre immédiatement l'expérience de la plupart des lecteurs, indépendamment de leur langue ou de leur bagage culturel. Elle ne joue donc plus prioritairement sur des proverbes et locutions figées, mais sur une expérience partagée du réel.

La publicité pourra toutefois recourir aussi à des symboles plus subtils et dont la signification ne saurait être déchiffrée que de façon globale et intuitive en raison de la polysémie des images retenues. Que penser, par exemple, de cette photo de ciel d'orage, percé au loin d'une trouée lumineuse, alors qu'une route à l'avant-plan invite au voyage (figure 9)? En

surimpression s'affiche la phrase : «*The longest road in the world is the road to redemption*» («Le chemin le plus long dans le monde est celui de la rédemption»). Le message linguistique signale que l'image doit être décodée au niveau symbolique. L'ensemble s'éclaire lorsque l'on passe à la page de droite de l'encart publicitaire. Celle-ci présente trois nouveaux modèles de voitures GM et affirme que la compagnie s'est réinventée au cours des dix dernières années. Il devient alors évident que l'image en page de gauche évoque les années sombres et orageuses par lesquelles cette compagnie est passée, et qu'elle voit enfin «la lumière (au bout du tunnel)». En même temps, le terme «rédemption», que met en relief sa position en fin de phrase, évoque assurément des connotations religieuses. Celles-ci suggèrent de façon subliminale de voir l'éclaircie lumineuse comme un signe céleste préluant à une apparition divine – une référence, à vrai dire, qui n'a rien de surprenant dans l'Amérique de Bush. Et le symbole est d'autant plus frappant qu'il est recontextualisé et mis au service des grands rites de consommation.

Les jeux actuels sur le symbolisme visuel se distinguent sans doute le plus radicalement de l'allégorie classique en ceci que l'on ne crée plus de ces personnages fictifs – des hommes ou, plus souvent, des femmes –, plus grands que nature, et qui seraient censés incarner une idée, un vice ou une vertu. Les conventions qui inspiraient ces créations allégoriques dans le passé semblent même parfois ne



Figure 9. Annonce GM publiée dans *Wired* (février 2004).

plus être comprises. On en a eu un exemple aux États-Unis, en novembre 2001, lorsque le secrétaire d'État à la justice, John Ashcroft, visiblement embarrassé d'avoir été photographié auprès de la statue allégorique «l'Esprit de la Justice», l'a fait dissimuler par des tentures quelques mois plus tard¹⁰. De toute évidence, ce gardien de la morale n'a pas vu dans le sein dévoilé l'idée que la Justice devrait être exempte d'artifices: il n'y a vu qu'une femme impudique.

Et peut-être cela vient-il du fait que nous n'avons plus besoin, comme jadis, de recourir à des figures emblématiques puisées dans la Bible, les vies de saints ou les récits mythiques, afin de donner une apparence humaine à des abstractions et les rendre ainsi émouvantes ou séduisantes. L'iconographie contemporaine dispose d'un vaste répertoire de figures *réelles*, issues du monde du spectacle, du sport ou de la politique, et susceptibles d'évoquer, dans une communauté donnée, un trait de caractère ou un concept, pourvu que le contexte soit précisé par le texte environnant. Une dictature sanguinaire sera illustrée, au choix, par les visages de Pol Pot, Idi Amin Dada ou Saddam Hussein; le politicien tricheur, par Nixon. L'image classique de Che Guevara symbolisera la résistance à l'empire américain; celle de la fillette fuyant nue son village bombardé au napalm résumera les horreurs de la guerre du Vietnam. Même le domaine de la science a ses icônes, telle la photo d'Einstein en train de tirer la langue. Bref, notre mythologie n'est plus peuplée de dieux descendus sur terre comme dans les allégories de la Renaissance, mais d'humains chargés de leur réalité anecdotique tout en étant élevés à la dimension de types.



Figure 10. Couverture de *Wired* (août 2003).

En outre, nous disposons d'un vaste répertoire de figures imaginaires, puisées dans les productions de la culture de masse, qui semblent vivantes dans notre esprit, parce que nous en avons suivi les aventures dans des films ou des bandes dessinées. À titre d'exemple, pour illustrer un dossier sur les nouvelles percées de la science, la revue *Wired* a eu recours à une figure sortie tout droit des *comics* ou magazines de science-fiction (figure 10). La plupart des lecteurs de cette revue auront reconnu dans ce dessin une des multiples incarnations de Superman. Les attributs ne trompent pas: cape flottant au vent, musculature gonflée aux stéroïdes, regard projeté vers le haut, couleurs chaudes. Combinant les figures mythiques d'Hercule et de Prométhée, ce personnage est en train de briser sans effort apparent une chaîne énorme, qui peut symboliser aussi bien les limitations de l'humanité que la chaîne de l'ADN.

Le graphiste aura aussi recours tout simplement au patrimoine pictural, quitte à le détourner par de légères retouches. Ainsi, pour illustrer un dossier sur le climat de morosité censé régner en Europe, *The Economist* a choisi une reproduction de Mona Lisa, mais en la modifiant légèrement (figure 11). Le magazine réussit ainsi à illustrer, de façon expressive, un thème remarquablement abstrait, grâce à une image qui, d'une part, connote la notion de haute culture, susceptible par déplacement métonymique d'être identifiée à l'Europe, et, d'autre part, joue sur la transformation du sourire légendaire en une moue non équivoque.

CONCLUSION

L'avènement, au XIX^e siècle, de la photographie et des procédés modernes d'impression avait donné à l'image une formidable expansion et entraîné notamment la constitution du nouveau langage qu'est la bande dessinée, axée sur le narratif. La généralisation de l'ordinateur comme média universel a élargi le rôle de l'image et l'a rendue omniprésente. Non seulement l'image peut être reproduite avec la même facilité que l'écrit et manipulée aisément, mais elle apparaît en outre nécessaire pour apprivoiser la



Figure 11. Couverture de *The Economist* (26 octobre 2002).

logique froide et rébarbative des ordinateurs. Depuis le triomphe de l'interface graphique du Macintosh, elle est devenue une composante naturelle de l'affichage sur nos écrans, qui scintillent d'icônes rutilantes, de couleurs et d'images fixes ou animées. Pour circuler efficacement entre les diverses pages d'un site Web – qu'il s'agisse d'un magazine, d'une institution bancaire, d'une administration ou autre –, le lecteur doit apprendre à accorder une valeur indicielle aux images rencontrées afin de s'orienter et de cliquer à bon escient: la fonction sémiotique de l'image est ainsi constamment sollicitée, bien plus que dans les médias imprimés.

Cette omniprésence des images renforce du même coup la puissance du régime symbolique, qui s'enrichit à son tour des connotations que suscitent,

chez le lecteur, les divers contextes où une image a été utilisée. L'image est donc entrée pleinement dans un jeu d'*intertextualité* qui était surtout l'apanage du texte. En tant que telle, elle est en train de devenir un langage à part entière, avec tout ce que cela implique comme capacité de «dire» le réel, d'en gommer des pans entiers et, surtout, de le colorer émotivement. Au jeu des métaphores, qui illustre par excellence la puissance du logos, correspond aujourd'hui le langage des symboles, qui prend de plus en plus de richesse et de pouvoir dans une civilisation du visuel.

Cela ne va pas sans provoquer des heurts avec le langage verbal, comme l'avait génialement pressenti René Magritte. Ces escarmouches sont maintenant devenues monnaie courante, à tel point que, pour Jay David Bolter, qui a suivi dès le début les mutations du texte sous l'impact de l'ordinateur, «la relation entre le mot et l'image est en train de devenir aussi instable dans le multimédia que dans la presse populaire, et cette instabilité semble se répandre» (1996: 262). Le logos ne jouissant plus de la situation de monopole qu'il occupait depuis toujours, notre civilisation doit apprendre à négocier le territoire immense du sens au moyen de la sémiotique fluide, polymorphe et séduisante des images. Confrontée au besoin de communiquer des messages qui soient compréhensibles, indépendamment des langues et des substrats culturels, l'allégorie visuelle contemporaine pourrait bien jouer, dans le contexte d'une société globalisée, une fonction d'apprivoisement et de stabilisation.

NOTES

1. Voir <http://www.christusrex.org/www2/berry/f25v.html>
2. <http://www.kfki.hu/~arthp/html/m/memling/2middle3/15allego.html>
3. Pour des raisons techniques, nous avons repris ici l'illustration de la Vérité, tirée de l'édition italienne plutôt que de la française.
4. <http://www.inter-coproprietes.com/culture/Galerie/bruegl01.jpg>
5. On comparera par exemple avec le tableau de Rubens, *Allégorie sur les bénédictions de la paix*, 1629-1630. <http://www.artchive.com/artchive/R/rubens/peace.jpg.html>
6. Titre d'un article de René Magritte publié dans *La Révolution surréaliste*, Paris, n° 12, 15 décembre 1929.
7. Voir, par exemple, Russell Lee, *Les Mains d'une fermière de l'Iowa*, 1936.
8. Cette photo a été réalisée en couleur sur cibachrome. On en trouvera une bonne reproduction dans *The Photo Book*, Phaidon Press, 2000, p. 108.
9. Michel Pastoureau insiste, lui aussi, sur le fait que, à l'époque de Ripa, « savoir décoder des images c'est détenir un certain pouvoir, non seulement culturel mais aussi politique, social, religieux » (1983 : 528).
10. Voir notamment <http://www.nydailynews.com/front/story/3695p-3303c.html>

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, R. [(1964) 1982] : « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 25-42.
- BENJAMIN, W. [(1925) 1985] : *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion.
- BOLTER, J. D. [1996] : « Ekphrasis, virtual reality, and the future of writing », dans G. Nunberg et U. Eco, *The Future of the Book*, Berkeley, University of California Press, 253-272.
- BUTOR, M. [1969] : *Les Mots dans la peinture*, Genève, Skira.
- CARELMAN, J. [1980] : *Catalogue d'objets introuvables*, Paris, Balland.
- CHEVALIER, J. et A. GHEERBRANT [1982] : *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont et Jupiter, coll. « Bouquins ».
- DEBRAY, R. [1992] : *Vie et mort de l'image*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- ECO, U. [1988] : *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF.
- EVERAERT-DESMEDT, N. [1990] : *Le Processus interprétatif : introduction à la sémiotique* de Ch. S. Peirce, Liège, Mardaga ;
 — [1994] : « La pensée de la ressemblance : l'œuvre de Magritte à la lumière de Peirce », *Travaux du Centre des Recherches sémiologiques*, 62, 85-151.
- FOUCAULT, M. [1973] : *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana.
- FREUD, S. [(1900) 1967] : *L'Interprétation des rêves*, Paris, PUF.
- FRIDE, P. et I. MARCADÉ [1999] : *Les Mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse.
- GOMBRICH, E. H. [1995] : *The Story of Art*, Londres, Phaidon.
- LANEYRIE-DAGEN, N. [2002] : *Lire la peinture*, Paris, Larousse.
- LESSING, G. E. [1887] : *Laocoön : an Essay on the Limits of Painting and Poetry*, Boston, Roberts Brothers.
- MAGRITTE, R. [1994] : *Les Mots et les Images. Choix d'écrits*, Bruxelles, Labor.
- PASTOUREAU, M. [1983] : « L'illustration du livre : comprendre ou rêver? », dans H.-J. Martin et R. Chartier (dir.), *Histoire de l'édition française*, tome I, Paris, Promodis, 517-529.
- RIPA, C. [(1644) 1976] : *Iconologie*, trad. par J. Baudoin, New York et Londres, Garland Publishing ;
 — [(1618) 1988] : *Iconologia*, Edizione pratica a cura di Pietro Buscaroli, 2 vol., Turin, Fogola Editore.
- STEINBERG, S. [1952] : *The Art of Living*, Londres, Hamish Hamilton.
- STEINER, G. [1989] : *Réelles Présences*, Paris, Gallimard, NRF.
- TODOROV, T. [1977] : *Théories du symbole*, Paris, Seuil.
- VANDENDORPE, C. [1999] : « Allégorie et interprétation », *Poétique*, n° 117, 75-94.
- WITTKOWER, R. [1987] : *Allegory and the Migration of Symbols*, New York, Thames and Hudson.

LA STRUCTURE SÉMIOTIQUE DE L'ALLÉGORIE

ANALYSE PEIRCIEENNE D'UNE ICÔNE NATIONALE: BRITANNIA

DAVID SCOTT

LA STRUCTURE DE L'ALLÉGORIE

L'allégorie est une sorte de signe et son intérêt est fonction à la fois de sa particularité, en tant que signe d'une certaine catégorie, et, d'une manière plus générale, de l'aperçu qu'elle offre du fonctionnement du signe. Selon C.S. Peirce (1966), il y a trois manières suivant lesquelles le signe peut représenter son objet: d'une manière iconique (par ressemblance), d'une manière indiciaire (par contiguïté) et d'une manière symbolique (selon un rapport arbitraire). Comme la métaphore, l'allégorie est un signe iconique qui entretient un rapport de ressemblance ou de similarité avec son objet. Ce rapport peut, à son tour, être divisé en trois catégories d'*hypoicône*. 1) L'hypoicône la plus simple est l'*image* qui dénote son objet en vertu de simples qualités. 2) Plus complexe, le *diagramme* représente dans le signe des relations avec l'objet. 3) La *métaphore*, par son caractère représentatif en tant que signe, représente d'une manière intégrale un parallélisme avec l'objet.

Des trois catégories de l'hypoicône mises au point par Peirce – image, diagramme, métaphore –, l'allégorie se rapproche surtout de la troisième, prenant, comme le montre Tony Jappy, la forme d'une espèce de métaphore filée. L'allégorie, pourtant, est à distinguer de la métaphore en général par sa structure interne, car

[...] l'allégorie se caractérise par la manière dont l'observateur ou le public est contraint, en s'en remettant à des informations parfois fort elliptiques et allusives, d'inférer les éléments composant la cible du parallélisme qui structurent l'objet du signe. Elle se distingue par conséquent de la métaphore filée moins par sa forme – il s'agit de la métaphore au sens formel peircien dans les deux cas – que par sa portée, car la structure de l'allégorie est coextensive avec l'ensemble du texte [linguistique ou picturale], et non avec une quelconque de ses parties. (Jappy, 2002:11)

Dans cet article, nous analyserons surtout la structure de ces *inférences* que l'allégorie, en tant que signe, suscite chez l'interprétant et la structure de cette *contrainte* qu'elle exerce sur le processus d'interprétation. Car l'allégorie, en proposant, entre le signe et l'objet, un parallélisme plus systématique et plus *fermé* que la métaphore pure, appelle une activation plus suivie des diverses logiques

d'inférence proposées par Peirce que sont la déduction, l'induction et l'abduction. On verra donc que, dans le processus d'inférence allégorique, les deux premières jouent un rôle aussi important que l'abduction, qui est la logique première gouvernant la lecture de la métaphore – comme il est d'ailleurs la logique de la représentation en général.

L'ALLÉGORIE VISUELLE

L'allégorie visuelle est un signe complexe qui, quoique iconique, propose une image de son objet qui n'est pas nécessairement ressemblante. C'est pour cela que l'allégorie, en tant qu'image, semble toujours un peu *artificiel* : elle représente son objet d'une manière *indirecte*. Puisqu'elle n'entretient pas de rapports directs avec la réalité de son objet, elle dépend nécessairement, pour l'évoquer, des conventions de la représentation. Il s'ensuit que l'image allégorique visuelle, comme l'image allégorique littéraire, appelle la nécessité d'une certaine *lecture* : l'interprétant doit être à même de renvoyer le signe allégorique à un autre interprétant avant de le faire reporter à son véritable objet. En d'autres termes, dans un premier temps, l'image allégorique ne renvoie l'interprétant – en un processus qui est au fond tautologique – qu'à son objet *immédiat*, l'objet désigné par le signe (ici « l'objet » est une idée ou un concept plutôt qu'un objet réel du monde phénoménologique). C'est dans un deuxième temps que l'interprétant, en se référant à des connaissances collatérales, est à même de renvoyer le signe à son objet *dynamique*, qui fait partie du monde réel ou phénoménologique. C'est dans ce sens que l'allégorie paraît toujours artificielle, car elle ne ressemble pas à son objet : pour la lire, il faut toujours interposer un second niveau d'interprétation, celui-ci étant gouverné par des règles ou des conventions établies et partagées par la communauté culturelle, ou *indiqué* par un fragment de texte (titre, légende, etc.) qui propose le sens dans lequel l'image allégorique doit être lue. Ainsi, le célèbre tableau de Botticelli, *L'Allégorie du printemps*, serait illisible sans son titre, ou du moins difficilement compris par l'observateur s'il ne savait pas reconstruire le sens allégorique du

tableau en interprétant les divers signes picturaux proposés selon les conventions de la représentation visuelle européenne.

L'ICÔNE NATIONALE

Les icônes nationales, dont la plupart des pays européens se sont dotés au moment où ils ont pleinement assumé leur identité nationale moderne (au début du XVII^e siècle en Angleterre, avec Britannia ; à la fin du XVIII^e en France, avec Marianne ; à la fin du XIX^e en Allemagne, avec Germania), prennent le plus souvent la forme d'une allégorie visuelle. La figure allégorique remplit alors une double fonction – différentielle (ou saussurienne) et iconique (dans le sens peircien) ou identitaire. La fonction différentielle revient à distinguer, par exemple, le signe de la Grande-Bretagne de celui d'un autre pays, par exemple l'Allemagne. Dans le domaine des signes nationaux en général, cette fonction est remplie le plus simplement par le drapeau national dont le but est de distinguer un pays d'un autre. Mais le drapeau n'est qu'un emblème, signe fixe dont le potentiel connotatif est assez pauvre. En revanche, dans l'icône nationale, la fonction iconique ou identitaire (où il y entre un élément de *ressemblance*) est marquée par l'incorporation, dans le signe proposé, d'un élément de la réalité idéologique du pays en question. Ainsi, Marianne, pour la France, symbolise non seulement le pays et la nation, mais aussi une certaine conception de la liberté que la France a toujours préconisée à partir de la Révolution française. Connotation qui, grâce au bonnet phrygien que porte généralement Marianne, est beaucoup plus explicite que dans d'autres symboles ou emblèmes nationaux français, comme le drapeau tricolore. La fonction de Britannia, en tant qu'icône nationale, est non seulement de se différencier de Marianne – qu'elle devance de presque deux siècles –, mais aussi de proposer des connotations idéologiques spécifiques à la Grande-Bretagne : en l'occurrence, une liberté basée à la fois sur la révolution démocratique effectuée à l'ère du Commonwealth et sur la protection de la marine britannique (the Royal Navy), dont la prééminence en

Europe, à partir de la fin du XVI^e siècle, a assuré la liberté de la Grande-Bretagne, malgré les agressions tentées, à diverses époques, par presque tous les pays européens avoisinants. C'est ainsi que Britannia, comme personnage allégorique, est toujours représentée dans un contexte maritime ou accompagnée de symboles nautiques (trident, hippocampes). Ces symboles s'offrent, pour ainsi dire, comme l'ébauche d'une certaine *histoire* (dans les deux sens du mot) ou d'une *légende* mythique, dont la forme allégorique que prend Britannia constitue le résumé.

BRITANNIA EN TANT QU'ICÔNE NATIONALE

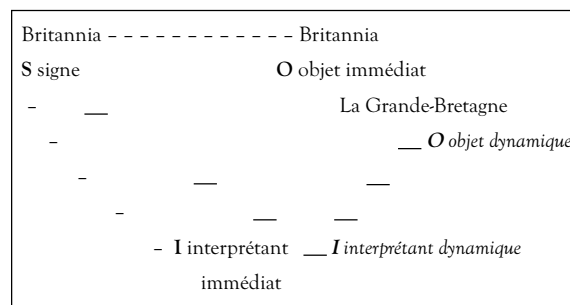
Britannia est un signe iconique qui renvoie d'abord à une représentation symbolique de son objet (*l'objet immédiat*), et pas directement à l'objet lui-même (*l'objet dynamique*). Celui-ci n'est indiqué que dans un deuxième temps, à l'intérieur du signe allégorique, et constitue en lui-même un objet double: car la «Grande-Bretagne», en tant qu'objet réel, est à la fois la nation de ce nom (union des peuples anglais, écossais, gallois, etc.) et le pays de ce nom, région géographique, en l'occurrence l'île ou les îles qui la constituent. L'icône nationale Britannia est donc le signe d'un signe, chaque forme symbolique que prend Britannia se référant à Britannia, image allégorique de la Grande-Bretagne – fonction iconique: Britannia se ressemble à elle-même; en même temps chaque évocation de Britannia rappelle et indique la Grande-Bretagne en tant que pays – fonction indiciaire: le signe ne ressemble pas à son objet mais *l'indique*.

La nature complexe de l'allégorie visuelle est fonction de son double statut sémiotique. Prenant l'exemple de Britannia, on peut dire que:

1. Britannia est (en qualité de signe) une allégorie féminine de la Grande-Bretagne (en tant qu'objet immédiat) perçue par l'interprétant immédiat.
2. Britannia est, en même temps, (une allégorie féminine de) la Grande-Bretagne (comme objet dynamique, c'est-à-dire pays et nation) perçue par l'interprétant dynamique.

Pour schématiser ce double rapport en utilisant le triangle sémiotique peircien, je propose le diagramme

suivant, où la ligne pointillée (- -) signifie un rapport immédiat et le soulignement (), un rapport dynamique:



Selon ce diagramme, il y aurait deux lectures pour ainsi dire du signe. Dans la première, l'interprétant immédiat (**I**) renverrait le signe (**S**) à son objet immédiat (**O**), constatant que ce signe en effet représente, dans sa forme allégorique, le concept de Britannia. Dans la deuxième lecture, le travail de l'interprétant immédiat (**I**) serait suppléé par l'interprétant dynamique (**I**) qui, suivant des inférences logiques (ou opérations mentales) – inductive, déductive ou abductive –, renverrait le signe non seulement à son objet immédiat (**O**) (Britannia en tant que signe), mais aussi à son objet dynamique (**O**), Britannia en tant que la Grande-Bretagne, nation et pays, avec toutes les connotations que ces entités comprennent.

Pour signaler son double objet (nation et pays géographique) et son double fonctionnement symbolique (à la fois en tant que signe allégorique général et signe indiciaire, indiquant un objet réel), l'icône nationale Britannia est nécessairement complexe, puisqu'elle comprend deux éléments symboliques dont chacun se réfère à un objet différent. L'élément sémiotique qui se réfère à la Grande-Bretagne en tant que nation est le drapeau national, l'Union Jack qui figure sur le bouclier de Britannia et qui différencie cette figure allégorique des autres icônes nationales féminines retenues par d'autres pays européens (Helvétia, Hibernia, etc.) qui partagent la même origine romaine ou grecque (Minerve, Athéna). L'élément qui renvoie à la Grande-Bretagne en tant

qu'objet réel ou dynamique est la partie iconique du signe (dans son vrai sens), celle qui se réfère à la réalité géographique du pays dont elle en reproduit parfois un fragment pictural: côte rocheuse, plage, mer houleuse. Parfois le char de Britannia est tiré à travers cette mer, mené par des hippocampes. Cet élément comporte une fonction indiciaire importante, puisqu'il indique la réalité sur laquelle le signe, dans sa totalité, s'appuie d'une manière plus générale ou symbolique.

ORIGINE ET STRUCTURE DE L'ICÔNE BRITANNIA

L'image de Britannia commence à suppléer aux autres signes nationaux anglais (saint Georges et sa croix, les armoiries royales, la Couronne, etc.) lors de l'union de l'Angleterre et de l'Écosse, avec l'accession en 1603 au trône de l'Angleterre du roi James VI de l'Écosse (James I d'Angleterre), à une époque où la force de la marine anglaise s'imposait en Europe. Cela coïncide avec l'union, en 1603, des drapeaux nationaux anglais et écossais, dont le premier (la croix rouge de saint Georges sur fond blanc) était superposé au second (la croix blanche de saint André sur fond bleu) pour créer le rouge, blanc, bleu de la première version de l'Union Jack. Le bouclier porté par Britannia (ill. 3) arbore le blason de ce drapeau imposant, à partir de la deuxième moitié du XVII^e siècle, drapeau dont l'image, à l'époque napoléonienne (où, suivant l'acte d'union avec l'Irlande en 1800, l'Union Jack est enrichi par l'addition du croix rouge de saint Patrick), est évoquée d'une manière inoubliable par Victor Hugo dans une strophe de son poème «Canaris»:

*L'Angleterre en triomphe impose aux flots amers
Sa splendide oriflamme,
Si riche qu'on prendrait son reflet dans les mers
Pour l'ombre d'une flamme.*

(*Les Orientales*, 1829)

Certes, l'image de Britannia remonte à l'époque romaine, où elle apparaît sur la monnaie utilisée dans la colonie qu'était encore l'Angleterre au premier siècle de notre ère (ill. 1). Mais la Britannia représentée sur ces pièces anciennes était le symbole du pouvoir



Ill. 1 : pièce de monnaie romaine, 1^{er} siècle de notre ère, British Museum.



Ill. 2 : William Camden, 1607, British Library.

impérial de Rome établi en Angleterre, plutôt qu'une déité locale. Britannia ne devient vraiment un symbole national qu'à partir du XVII^e siècle, au moment où les ambitions impériales britanniques commencent à se développer au point que, deux siècles plus tard, elles rivaliseront avec celles de la Rome antique.

Mais l'influence romaine (ou grecque) est évidente aussi dans le développement et le raffinement de l'image de Britannia. Au début du XVII^e siècle, comme nous le montre l'image de William Camden de 1607 (ill. 2), Britannia n'est qu'une transposition assez crue de l'image ancienne romaine, portant l'enseigne militaire et protégée d'un bouclier. Elle commence à hériter des enseignes plus ponctuelles seulement plus tard, quand son image, qui apparaît, par exemple, à partir de 1672, sur des pièces de monnaie (ill. 4 pour la version de 1897), sera affublée du casque de Minerve (ou d'Athéna) et du trident de Neptune (ou de Poséidon, dieu grec de la mer). À partir du XIX^e siècle, Britannia se présente de plus en plus dans un char marin tiré à travers les flots par des hippocampes (ill. 5). On voit ainsi que l'icône de Britannia s'est construite peu à peu, suivant la superposition successive d'attributs dont la fonction principale sera encore une fois double: différencier Britannia d'autres figures allégoriques représentant des pays européens, anciens ou modernes, et enrichir l'icône de connotations spécifiquement britanniques, c'est-à-



Ill. 3 : Médaille, 1667, British Museum.



Ill. 4 : Pièce de monnaie, 1897.



Ill. 5 : Bertram Mackennal, timbre-poste Georges V, 1913-1936.

dire nautiques (trident, hippocampes, char, flots, côte rocheuse). À partir du XIX^e siècle, l'image de Britannia se caractérise ainsi :

Figure allégorique dans le genre de Minerve ou d'Athéna
portant un casque militaire héroïque
un trident
un bouclier emblasonné du drapeau national (l'Union Jack)
(parfois) une tige d'olivier (signe de la paix) ou
un laurier (signe de la victoire)
Transportée dans un char
tiré à travers les flots
au large d'une côte rocheuse
(celle de l'Angleterre).

Pour assurer une interprétation correcte de l'image de Britannia, il faudrait la présence d'au moins deux de ces éléments, dont le plus essentiel est la « figure allégorique dans le genre de Minerve ou d'Athéna ». Le second élément est généralement choisi parmi les attributs dont on vient de dresser la liste : le drapeau national, le casque militaire ou le trident, qui sont probablement les attributs supplémentaires les plus souvent utilisés. Comme nous le verrons par la suite dans les évocations caricaturales de Britannia (ill. 9 et 10), le contexte ou la légende qui accompagne l'image remédie parfois à la nécessité de ce deuxième élément – la figure de la femme étant, dans ce cas, suffisante pour l'identification de la fonction allégorique de l'image.

LOGIQUES D'INFÉRENCE

FACE À L'HYPICÔNE ALLÉGORIQUE

Avant de passer à une comparaison entre la forme « officielle », plus ou moins fixe, de Britannia et les

multiples subversions parodiques auxquelles elle a été soumise à partir du XVIII^e siècle, nous présentons ici un rapide aperçu de la structure inférentielle de l'hypocône allégorique du point de vue de l'interprétant. En distinguant les différentes catégories de pensée inférentielle signalées par Peirce – la déduction, l'induction et l'abduction –, cette partie de notre exposé facilitera notre analyse ultérieure des différentes formes d'interprétation provoquées par l'image de Britannia dans des contextes divers.

Le premier schéma présente la structure de l'inférence activée par l'interprétant dans une déduction logique, processus selon lequel une règle générale est appliquée à un cas particulier pour produire un objet (Deledalle, 1979 : 21). Ainsi, face au *signe* (1) Britannia, *representamen* qui comprend les signes d'un certain nombre de qualités, l'*interprétant* (3) saisit un parallélisme entre ces qualités et celles contenues dans l'*objet* (2) du signe (la Grande-Bretagne en tant que pays et nation) :

signe (1) Britannia	interprétant (3) qualités	objet (2) Grande-Bretagne
Femme allégorique armée d'un trident et d'un bouclier, assise sur la côte ou dans un char marin affublée de l'Union Jack	force protectrice situation insulaire réunion de 3 drapeaux	la marine royale île île(s) réunissant trois nations

Le processus d'inférence est le suivant : le signe Britannia représente la Grande-Bretagne (déduction logique).

Le deuxième schéma présente le processus d'induction selon lequel une règle (ici le statut conventionnel du signe Britannia) est inférée à partir de certaines qualités et d'un objet (la Grande-Bretagne):

interprétant (3) qualités	objet (2) Grande-Bretagne	signe (1) Britannia
Force protectrice	la marine royale	Femme allégorique armée d'un trident, etc.,
situation insulaire	île	assise sur la côte ou dans un char marin
réunion de 3 drapeaux	île(s) réunissant trois nations	affublée de l'Union Jack

Le processus d'inférence est le suivant: ce signe est Britannia (induction pragmatique).

Le troisième schéma présente le processus d'abduction selon lequel, à partir de la conjonction d'un signe et d'un objet, un cas particulier (un certain nombre de qualités) est inféré:

signe (1) Britannia	objet (2) Grande-Bretagne	interprétant (3) qualités
Femme allégorique armée d'un trident et d'un bouclier, assise sur la côte ou dans un char marin affublée de l'Union Jack	la marine royale	force protectrice
	île	situation insulaire
	île(s) réunissant trois nations	réunion de 3 drapeaux

Le processus d'inférence est le suivant: Britannia et la Grande-Bretagne partagent les mêmes qualités (rapport métaphorique).

Proposons maintenant une présentation comparative des trois logiques de l'inférence:

DÉDUCTION (tiercéité) – rapport logique			
Règle	1	signe	Britannia
Cas	3	interprétant	qualités parallèles
Résultat	2	objet	la Grande-Bretagne

INDUCTION (secondéité) – rapport littéral ou pragmatique			
Cas	3	interprétant	qualités parallèles
Résultat	2	objet	la Grande-Bretagne
Règle	1	signe	Britannia

ABDUCTION (priméité) – représentation métaphorique			
Règle	1	signe	Britannia
Résultat	2	objet	la Grande-Bretagne
Cas	3	interprétant	qualités parallèles

LA DYNAMIQUE INDICIAIRE CENTRIPÈTE ET CENTRIFUGE DE L'ICÔNE

Comme tout signe, une icône nationale, telle que Britannia, est susceptible de deux sortes de manipulation sémiotique. Dans sa capacité officielle, contrôlée par un gouvernement ou une autre autorité juridique, l'icône nationale est caractérisée par une certaine fixité, ce qui assure à la fois sa reconnaissance immédiate, en tant que signe – ce que Peirce appelle un «objet immédiat», – et son sens, qui doit être stable et convenu. Pour assurer cette monovalence et cette fixité, les attributs du signe sont appliqués strictement et rigoureusement gardés. L'icône est d'ailleurs elle-même le plus souvent incarnée dans des formes – pièces de monnaie, sceaux, statues et monuments, images imprimées (timbres-poste, billets de banque) – qui ont été commandées et approuvées par des agences officielles; elles ne sont donc en principe susceptibles d'aucune modification officieuse. Pourtant, la multivalence ou l'ambivalence de toute icône devient apparente dès qu'elle est déplacée de son contexte officiel et insérée dans un champ de référence plus large. Dans une telle situation, le potentiel dynamique de l'icône est libéré, surtout si elle entre en association avec d'autres images qu'elle rencontre dans des contextes officiels. Cela est surtout vrai de l'icône nationale qui se retrouve dans des affiches ou dans des images caricaturales, dont la fonction première est justement de multiplier les connotations suggestives, humoristiques, parodiques ou subversives de l'image.

Cette ambivalence de l'icône nationale est fonction surtout de la mobilité potentielle des éléments indiciaires qui la constituent. En effet, les indices que l'allégorie incorpore sont susceptibles d'un mouvement soit centrifuge, soit centripète. Quand les indices remplissent une fonction centripète, ils renforcent le statut iconique du signe, dont ils sont les attributs, en cimentant les liens entre les différentes parties de l'image (par exemple, le bouclier porté par Britannia est emblasonné de l'Union Jack, *ill. 3*). Quand les indices remplissent une fonction centrifuge, ils indiquent des liens avec



Ill. 6: Abram Games, timbre commémorant le Festival of Britain, 1951.



Ill. 7: B. Craddock, timbre définitif à haute valeur (£10), 1993.

des objets extérieurs à l'icône elle-même, mais qui sont néanmoins susceptibles de la renforcer (par exemple, la flotte anglaise qui est parfois associée à l'image de Britannia, *ill. 3*). Dans des représentations officielles de l'icône nationale, c'est surtout la dynamique centripète qui domine: quand l'icône est utilisée dans des contextes plus ouverts – humoristique ou satirique –, c'est la dynamique centrifuge qui prime, élargissant les attributs de l'icône pour qu'elle puisse embrasser des connotations ou des situations au-delà de sa fonction normale ou officielle. C'est ici qu'entrent en jeu, dans le mécanisme sémiotique de l'icône nationale, les potentialités narratives ou mythiques associées à l'allégorie. Car dans chaque nouveau contexte, historique ou mythique, l'icône nationale doit être à même d'agir ou de jouer un rôle qui à la fois élargit et consolide ses attributs intrinsèques.

LA FONCTION OFFICIELLE DE L'ICÔNE NATIONALE ET SA SUBVERSION PARODIQUE

Nous allons maintenant examiner des exemples où l'image de Britannia est adaptée à des fins soit officielles (timbres-poste et coupe commémorative, *ill. 5* et 8), soit parodiques (des caricatures de Gillray et de Cruikshank, *ill. 9* et 10). Notre analyse portera surtout, dans chaque cas, sur la dynamique indicielle à l'intérieur de l'icône et sur les structures d'inférence logique activées dans la lecture de l'image. Il faut



Ill. 8: John Flaxman (1755-1826): Trafalgar Vase, 1805-1806, Victoria & Albert Museum.

remarquer d'abord que Britannia, en tant qu'icône nationale, n'apparaît presque jamais sans support: son évocation implique toujours un certain but, officiel ou satirique, suivant lequel son image est nécessairement reproduite sur un support convenable.

Dans notre premier exemple, le support est celui du timbre-poste (*ill. 5*; voir aussi Scott, 1995, 1996a-b, 1999). Or, le timbre-poste britannique est unique dans le monde, dans la mesure où il n'est pas obligé, puisqu'il est une invention britannique, d'afficher le nom du pays émetteur. Son statut officiel est *indiqué* par la seule présence de la tête du monarque (en l'occurrence celle de Georges V). Dans le timbre normal ou *définitif* à petit format, ne sont reproduits généralement que la tête du monarque et le prix de port. Dans le timbre à haute valeur (*Half Crown*), comme celui dont il est question ici, le format est celui, plus grand, du timbre-poste *commémoratif*, et la tête du roi est accompagnée d'une image supplémentaire, celle de Britannia. Étant reproduite sur un document officiel, l'image de Britannia suit à la lettre la forme classique qu'elle prend, en tant qu'icône nationale, à partir du XVIII^e siècle: femme allégorique armée d'un trident et d'un bouclier emblasonné de l'Union Jack, assise dans un char tiré à travers les ondes par des coursiers. Ainsi, un timbre-poste du XX^e siècle reproduit l'image de Britannia dans presque exactement la même forme qu'elle prenait au début du XVIII^e siècle.

Mais pourquoi l'image de Britannia, qui en tant qu'icône nationale représente la Grande-Bretagne,

apparaît-elle sur un timbre qui porte déjà le signe du pays – dans la forme de la tête du monarque? Est-ce qu’il faut, devant l’image complexe proposée par ce timbre, suivre des inférences proportionnellement multiples? À un premier niveau d’inférence, on *déduit* que le signe Britannia et le signe de la tête de monarque doivent indiquer ou représenter la Grande-Bretagne et que, par conséquent, le timbre-poste (et le paquet auquel il est apposé) provient de ce pays. Mais puisqu’il ne fallait qu’un signe pour exprimer ce message, comment devrait-on lire le deuxième? C’est ici que la simple déduction logique, qui mène directement à un interprétant final (ce timbre provient de la Grande-Bretagne), devient susceptible de lectures supplémentaires basées sur ce que Peirce appelle l’*expérience collatérale* et l’activation d’interprétants dynamiques. Un tel processus implique une certaine connaissance déjà acquise ou des inférences abductives. Ainsi, le fait que l’image de Britannia apparaît sur des pièces de monnaie britanniques (depuis le XVII^e siècle) et que Britannia, grâce à certains de ses attributs (trident, hippocampes), évoque une marine, dont le rôle est à la fois militaire et commercial, amène le lecteur du signe, qu’il soit avisé ou imaginatif, à attacher un sens supplémentaire à sa présence: elle est donc censée représenter non seulement la Grande-Bretagne (déduction logique), mais aussi le commerce (abduction, rapport métaphorique).

Cette double fonction iconique de Britannia est confirmée en fait par des timbres-poste britanniques ultérieurs (ill. 6 et 7). Dans le premier, un timbre commémorant le Festival of Britain (exposition internationale de 1951 dont le but était, comme son célèbre précurseur de 1851, la promotion de la culture et du commerce britanniques), son profil ressemble presque à celui de Mercure, autre symbole classique du commerce. Dans le second, un autre timbre à haute valeur (£10), le fait que Britannia représente l’argent aussi bien que la Grande-Bretagne est appuyé par la ressemblance de ce timbre, de taille exceptionnellement grande, avec un billet de banque. Ainsi, dans le timbre de 1913 (ill. 5), la simple

déduction logique, selon laquelle des signes nationaux sont interprétés comme des représentations de leur objet (en l’occurrence le pays de la Grande-Bretagne), est suppléée par d’autres inférences, notamment abductives, qui amènent l’interprétant à saisir un rapport métaphorique entre le signe Britannia et le commerce britannique. C’est dans l’activation de tels processus, au niveau de l’indice (rapport signe/objet) et au niveau de l’inférence (niveau du rapport signe/interprétant), que le travail de l’allégorie se manifeste, élaborant des informations qui, bien qu’elles soient «fort elliptiques et allusives» (Jappy, 2002: 11), n’enrichissent pas moins la création de sens.

Nous voyons un redoublement analogue de sens à l’intérieur d’une image officielle de Britannia dans la coupe commémorant la bataille de Trafalgar (1805, ill. 8). Dans cette image, la marine britannique, sous l’amiral Horatio Nelson, a détruit la flotte française et a ainsi assuré la domination des intérêts commerciaux et militaires de la Grande-Bretagne dans la Méditerranée à l’époque napoléonienne. Ici, quoique la figure allégorique d’une femme au casque de Minerve ne porte ni trident ni Union Jack, son identité est assurée par la légende «Britannia triomphante». Au lieu du trident, elle porte le symbole de la Victoire (déesse ailée portant une couronne de lauriers) et son bouclier est affublé non pas de l’Union Jack mais du lion, autre symbole de la Grande-Bretagne, qui représente surtout le commerce britannique. Britannia porte aussi une branche d’olivier (symbole conventionnel de la paix), dont la position, entre la victoire brandie par la main droite et le lion du commerce qui appuie la main gauche, signifie, selon une syntaxe purement iconique, et donc parfaitement adaptée à l’expression de l’allégorie visuelle, la paix qui assurera le commerce à la suite de la victoire. Au lieu du char mené par des hippocampes, le corps de Britannia s’appuie sur une gerbe de feuilles de chêne. Cet arbre signifie non seulement, d’une manière générale, la force, mais aussi, dans un contexte britannique, la marine – les bateaux étaient jusqu’à cette époque construits en bois de chêne et les exploits étaient célébrés dans une chanson intitulée



Ill. 9 : James Gillray (1757-1815) : *A new ADMINISTRATION, or – The State Quacks ADMINISTRING*, 1783.

«Hearts of Oak» (cœurs de chêne). En fait, l'image de la feuille de chêne opère en tant qu'indice d'une manière à la fois centripète et centrifuge, le chêne indiquant à la fois le pays de la Grande-Bretagne, avec ses forêts de chênes, protégées par Britannia (la marine britannique) – force centripète – et la marine elle-même, qui appuie Britannia dans ses entreprises militaires et commerciales à l'étranger – force centrifuge. Nous voyons donc comment l'allégorie visuelle, même dans sa forme officielle, et donc relativement contrôlée, est susceptible de s'ouvrir à une multiplicité d'inférences à la fois logiques et abductives, qui arrivent toutes pourtant à enrichir et à consolider le sens primitif et fondamental de l'icône.

Dans l'image caricaturale de James Gillray (ill. 9), deux rivaux politiques, Lord North et Charles James Fox (celui-ci identifié dans l'image par sa tête de renard), se réunissent pour fonder une coalition (en l'occurrence de courte durée) et ainsi établir une base plus solide au gouvernement de la Grande-Bretagne. Pour humaniser la figure allégorique de Britannia, la transformer en femme vivante et vulnérable, Gillray lui enlève la plupart de ses attributs symboliques (casque, trident, char, coursiers) pour la laisser ramper à quatre pattes. Son bouclier fêlé est abandonné et son trident, transformé en simple lance, ne sert que d'appui, à l'exemple d'une simple canne. Quoiqu'elle garde les restes de sa cuirasse, elle porte les souliers à hauts talons d'une courtisane, plutôt que les sandales d'une déesse, et sa robe simple n'offre aucune protection contre les attaques de ses ennemis. Ceux-ci sont en effet ses amis et protecteurs, les «administrations», dans le double sens politique et médical, de ses faux docteurs («Quacks»), prenant la forme d'un lavement. L'effet à la fois choquant et comique – et donc à



Ill. 10 : George Cruikshank (1792-1878) : *DEATH or LIBERTY! Or Britannia and the Virtues of the Constitution in danger of Violation from the great Political Libertine, Radical reform!*, 1819.



Ill. 11-12 : George Hardie et Jean-Paul Cousin, timbres-poste anglais et français commémorant le Channel Tunnel/ Tunnel sous la Manche, 1994.

proprement parler *burlesque* – de cette image est fonction du détournement de la fonction allégorique conventionnelle. En général signe de la force et de la dignité nationales, Britannia est ici transformée par Gillray en un signe de faiblesse et de honte, exposant ses parties basses – son cul – aux administrations ambiguës des hommes. En tant qu'icône, elle est donc «démystifiée», tout comme elle est violée en tant que femme, le renversement du processus allégorique étant exprimé, de la part de l'interprétant, par le rire, qui est toujours l'indice de la reconnaissance d'un dysfonctionnement sémiologique.

Dans la caricature de George Cruikshank (ill. 10), Britannia est de nouveau dépouillée de la plupart de ses attributs allégoriques. Quoique son bouclier protège encore sa virginité, son sein et sa tête nue sont déjà saisis par les grosses mains de la figure allégorique de la Réforme radicale, dont les attributs français (bonnet phrygien, cocarde tricolore) renforcent la menace. De sa main droite, Britannia brandit l'épée des Lois et, de son bras gauche, s'accoude au roc de la Religion pendant que, jouant encore une fois le rôle d'icône supplémentaire, le lion britannique, ici symbolisant la Loyauté, accourt pour la défendre. Encore une fois, on voit comment une transformation caricaturale de l'allégorie peut activer une forte dynamique centrifuge,

selon laquelle certains indices, textuels et visuels, arrivent à suggérer de nouveaux sens qui renforcent, tout en l'élargissant, la signification primitive des attributs symboliques. Ainsi, la devise anglaise royale « Dieu et mon droit », qu'on lit sur la ceinture de Britannia, reprend un sens dynamique en vertu de sa juxtaposition avec l'épée des Lois brandie par Britannia (le Droit) et par le roc de la Religion qu'elle essaie de défendre (Dieu), lequel, à son tour, essaie de l'appuyer. Ce fonctionnement double de l'icône ou de l'indice supplémentaires, suivant une dynamique qui peut être centripète ou centrifuge, ou les deux à la fois, souligne les multiples logiques d'inférence activées par l'interprétant face à l'allégorie, où la déduction logique et l'abduction imaginative se combinent pour approfondir la richesse sémiotique de l'image.

CONCLUSION

C'est cette combinaison de logiques d'inférence que l'icône nationale, comme l'allégorie dans sa forme plus générale, essaie d'activer. L'icône nationale s'avère donc enrichie de sens quand ses attributs conventionnels sont modifiés ou élargis, même d'une manière caricaturale, par un contexte plus dynamique que celui offert par le symbolisme officiel. C'est pour cela peut-être qu'aujourd'hui même les agences officielles utilisent de plus en plus des formes parodiques ou humoristiques pour exprimer des messages politiques ou commémoratifs. Ainsi, pour fêter l'ouverture du tunnel sous la Manche, en 1994, la Poste française et le Royal Mail britannique ont émis des timbres-poste communs (ill. 11 et 12), où les icônes nationales des deux pays (coq gaulois et lion britannique, Britannia et Marianne, qui se serrent la main fraternellement) prennent la forme de

personnages de bande dessinée. Ces personnages, n'étant après tout qu'une version plus récente et populaire des caricatures d'autrefois, comme celles de Gillray et de Cruickshank que nous venons d'analyser, indiquent, par leur forme humoristique, l'arbitraire des symboles qui les constituent, sans pour autant diminuer la richesse du sens que ces symboles sont susceptibles de communiquer. Ainsi, le potentiel de l'allégorie, que ce soit dans la forme de l'icône nationale ou d'une autre structure symbolique, reste aussi vivant aujourd'hui qu'autrefois, peut-être même davantage, étant donné la sensibilité affinée du récepteur contemporain aux enjeux de la représentation sémiotique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DELEDALLE, G. [1979]: *Théorie et pratique du signe. Introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot.
- JAPPY, T. [1996]: « Signe iconique et tropologie visuelle », *Protée*, vol. 24, n° 1 (printemps), 55-62;
- [2002]: « Propos sur l'allégorie » [<http://gala.univ-perp.fr/~tony/propos.htm>].
- PEIRCE, C. S. [1966]: *Collected Papers* (vol. VII-VIII, sous la dir. d'A. W. Burks), Cambridge (Mass.), Harvard University Press. Voir surtout vol. VIII, chap. 5 « On Signs », 210-213; chap. 8, « To Lady Welby. On Signs and the Categories », 220-31; « On the Classification of Signs », 231-45.
- SCOTT, D. [1995]: *European Stamp Design: a Semiotic Approach*, Londres, Academy;
- [1996a]: « Indexical/iconic tensions: the semiotics of the postage stamp », *Semiotics of the Media, Kassel 1995*, New York, Mouton De Gruyter, 191-201;
- [1996b]: « Marianne et Britannia se rencontrent: les icônes nationales et la structure sémiotique du timbre-poste français et anglais », *L'Image*, 2, 140-56;
- [1999]: « La sémiotique du timbre-poste », *Communication et langage*, 120, 81-93.

DÉRIVATIONS DE L'ALLÉGORIE

DANS LA PHOTOGRAPHIE CONTEMPORAINE

MIRELLE THIJSEN
Traduit de l'anglais par Tony Jappy

Quelle est la place occupée par l'allégorie dans la photographie contemporaine? L'utilisation du mode allégorique marque, depuis le début de ce siècle nouveau, un tournant décisif. Les pratiques photographiques actuelles s'imprègnent de dérivations allégoriques: de nombreux artistes photographes, des femmes surtout, majoritairement britanniques, font ouvertement usage de l'allégorie dans leur œuvre (Sarah Jones, Melanie Manchot, Sam Taylor-Wood, Yasumasa Morimura, Pierre et Gilles et John Goto) assurant ainsi, à la suite des travaux des générations d'artistes photographes des années 1980 et 1990 (Jeff Wall, Sorel Cohen, Evergon, Karen Knorr, David Buckland, Olivier Richon, Dany Leriche, Cindy Sherman, etc.), la survie de ce mode «académique». C'est ainsi que le passé, le présent et le futur s'intègrent dans l'œuvre photographique et que la temporalité joue sur les diverses lectures que nous en faisons.

Les artistes photographes qui font appel au mode allégorique se fondent sur des conventions picturales et des conventions de figuration communes à l'art occidental. De la même façon, le contenu allégorique de leur art relève d'une esthétique bien établie, et la stratégie artistique qui consiste à s'approprier les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art s'appuie elle aussi sur une longue tradition et reste encore un thème incontournable dans la mise en place d'expositions¹. C'est qu'en situant délibérément ainsi leur œuvre dans la mémoire collective, ils font appel à ce matériau référentiel dans la construction sociale de la compétence visuelle.

Le présent article voudrait examiner de plus près la notion d'allégorie dans les pratiques photographiques contemporaines et, par la même occasion, sa place dans le discours de la critique de l'art. Alors que le rapport entre l'allégorie photographique contemporaine et les productions du théâtre, de la littérature, de la sculpture, de la peinture et du cinéma a souvent été remarqué, peu d'études ont porté spécifiquement sur la stratégie artistique et sur les méthodes de travail des artistes photographes qui travaillent principalement dans un cadre allégorique.

QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DE L'ALLÉGORIE PHOTOGRAPHIQUE CONTEMPORAINE

L'utilisation faite aussi bien de l'allégorie que de la métaphore dans les actuelles pratiques photographiques éclectiques demande à être approfondie. Nous chercherons à dégager la très grande variété d'outils empruntés par des artistes qui sont engagés à fond dans des projets esthétiques très divers et qui souscrivent à des positions politiques différentes, et à étudier la manière dont ils génèrent, dans l'imagerie fixe, des effets narratifs et le sens allégorique. Nous nous intéresserons donc à la communauté des outils employés, notamment, et à la manière dont leurs références coïncident et se renvoient les unes aux autres. Alors que certains artistes photographes visent à reproduire les origines de l'art, d'autres se construisent un langage visuel emprunté aux images stylisées de notre culture de consommation : l'allégorie du quotidien, en quelque sorte. Juxtaposition de thèmes, représentation visuelle du pouvoir, divers modèles du comportement social ainsi que des rôles sociaux conflictuels, voilà quelques références de leur problématique commune, à partir de laquelle ils concentrent les rapports qui existent ou qui sont à établir entre image et texte et, dans des œuvres « mesurées et posées », opposent l'ironie à la nostalgie. Il ne faut pas oublier dans ce type d'œuvre, bien sûr, la part d'ambiguïté (l'allégorie en tant que moralité et l'allégorie dans son rôle de commentaire des normes sociales et politiques sont ambiguës au même degré), le non conventionnel et la prolifération des identités.

Par conséquent, on peut recenser en vrac les caractéristiques principales du genre : mise en scène « chorégraphiée », potentiel narratif, représentation figurale, jeu dramatique, niveaux d'interprétation multiples, temporalité, statut ambigu de l'imagerie, sérialité et qualité formaliste. Le genre est donc figuratif, faisant une large part à la couleur, simple technique servant à esthétiser et à dramatiser l'abject.

Commenter la persistance de l'allégorie dans la photographie contemporaine revient à approfondir le rapport entre la photographie, l'objet et la représentation, la rhétorique et l'esthétique de

l'iconographie allégorique, à porter un regard sur la culture, les institutions culturelles, le pouvoir, les conditions de la vie sociale, la diversité sexuelle. Car la variété des formes et des genres se manifeste dans la diversité des pratiques consacrées à un mode bien établi dans l'histoire de l'art. C'est ainsi, par exemple, que la majorité des artistes photographes femmes qui font appel au mode allégorique, notamment Cindy Sherman, Karen Knorr, Melanie Manchot, Sorel Cohen, Dany Leriche, remettent en question la représentation, dans l'iconographie occidentale, du corps féminin.

Dans une étude fondamentale, Craig Owens retrace clairement le regain d'influence que connaît l'allégorie dans notre culture contemporaine. Partant de la connotation négative associée à l'allégorie du fait que les allégoristes se sont longtemps contentés de reproduire et de s'appropriier les images d'autrui, se servant en somme de l'allégorie comme simple ornement rhétorique afin de moraliser l'image, Owens montre comment on a longtemps considéré l'allégoriste comme historiciste, antithèse du réaliste ou du moderniste (1984 : 205). Mais, grâce à « [ses techniques d']appropriation, sa spécificité situationnelle [*site specificity*], son impermanence, sa capacité d'accumulation, sa discursivité et son hybridation, en plus de son éclectisme et de sa qualité statique » (*ibid.* : 206), la photographie constitue, aux yeux d'Owens, le médium allégorique par excellence, associant le potentiel allégorique de la photographie principalement à des artistes postmodernes qui portent un regard critique sur la tradition documentaire, notamment Sherrie Levine et Robert Longo. En revanche, depuis les années 1980, les tableaux allégoriques conçus par Karen Knorr, Olivier Richon et, à un degré moindre, Bernhard Prinz présentent une structure plus lourdement et plus explicitement narrative, où s'intègrent divers éléments linguistiques, souvent conçus (chez Prinz, notamment) comme des assertions iconisées. Selon Owens, les rapports de réciprocité informant texte et image dans les allégories photographiques méritent une plus grande attention (*ibid.* : 208).

Depuis le milieu des années 1990, les œuvres d'art photographiques à caractère allégorique sont devenues des images muettes, rendant ainsi «glissante» leur visée narrative (Soutter, 2000) et donnant au titre des séries d'œuvres, et du même coup à celui de chaque œuvre à l'intérieur de la série, une importance accrue, car un titre est porteur de références spécifiques à l'histoire de l'art, à la philosophie, à la psychanalyse, à la littérature et au social. Les documents discutés par Soutter font partie d'une série plus grande et plus variée d'œuvres photographiques allégoriques, donc qui sont à plus grand pouvoir de contextualisation. Ces séries complémentaires renvoient également à la sérialité «artistique» dans la culture de masse (film, bande dessinée, roman-photo, etc.). De telles œuvres conservent, dans des séquences non linéaires, de courtes trajectoires narratives, offrant ainsi à l'observateur une structuration et la «possibilité de configuration» (Barthes, 1973) «grâce aux procédés de la sélection et de l'organisation» et du «réalisme performatif» (Slyce, 1999).

ALLÉGORIE OU CINÉMATOGRAPHIE?

Dans la photographie contemporaine, l'allégorie est une construction fictive qui implique une part de vérité dans la mesure où elle intègre des fragments du réel, comme dans un film documentaire (Slyce, 1999; Soutter, 2000; Dercon, 2000), et où l'on trouve de surcroît des références explicites à une planification à caractère documentaire². Comme dans le cas des productions cinématographiques professionnelles, des artistes photographes comme Jeff Wall, Karen Knorr, Sam Taylor-Wood, David Buckland et Sarah Jones établissent des scénarios complets avant d'entreprendre les prises de vue.

Ils opèrent en réalisateurs de films, en petites entreprises de production, dont l'équipe construit la scène, où les costumes sont conçus, où les aspects techniques et les problèmes de composition sont organisés et surveillés. Mais si l'œuvre de Goto, de Jones ou de Wall est franchement cinématographique, les citations qu'on y trouve concernant l'histoire du cinéma, de la photographie et de la peinture sont

néanmoins accessoires et d'importance secondaire. L'esthétique de ces photographes se fonde en partie sur les grandes manifestations de l'histoire de l'art, à laquelle il faut ajouter des composantes sans existence propre qui constituent l'élément fictif. Il leur arrive parfois de s'approprier une image existante qui présente un sujet traité par un autre artiste ou qui reprend un problème d'ordre sociopolitique ou philosophique. Dans la plupart des cas, il en résulte une image singulière constituée d'une constellation artificielle d'éléments, imprégnée de suspens, d'une réunion de moments disparates.

Le milieu des années 1960 a connu un mouvement d'expérimentation visant à assimiler la photographie à la peinture. Beaucoup de photographes ont opté pour un format plus grand et se sont servis de techniques et de technologies nouvelles empruntées au monde de la publicité et du design. Avec l'introduction de l'informatique, les frontières du médium ont été repoussées encore plus loin, ouvrant au mode allégorique des possibilités d'invention apparemment sans limites. De plus, le caractère artificiel de l'image photographique est devenu quasiment invisible. L'œuvre *Dead Troops Talk* (1986) de Jeff Wall, par exemple, est à la fois une mise en scène extraordinairement cinématographique et un photomontage dont l'assemblage d'origine est indétectable. Ses photographies numérisées se composent de nombreux clichés individuels et se présentent comme des transparents à grand format disposés dans des vitrines éclairées par l'arrière. (À



Planche 1. Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor), Afghanistan, hiver 1986.

cause de la technologie cibachrome utilisée, l'esthétique et la beauté de ces images ont été jugées simplement « matérialistes » [Atkinson, 1993 : 29].)

De cette manière, fort de l'influence conjointe de l'histoire de l'art et du cinéma qu'il a subie, Wall associe à des stratégies documentaires des techniques et des mises en scène empruntées au monde du théâtre et au domaine de la publicité.

CATALOGUE DES TYPES

Jusqu'à quel point s'agit-il de portraits historiques ? Et quels en sont les prototypes ? Le décorateur professionnel britannique David Buckland a conçu, au cours des années 1980, de grands tableaux typologiques au moyen de la technique de la projection frontale (*The Numerologist*, 1984 ; *The New Puritan*, 1985 ; *The Commissioner*, 1987), mais son œuvre la plus ambitieuse reste *The Marriage of Arnolfini (Re-viewed) (After Jan van Eyck, 1986)*. Des objets emblématiques sont disposés avec artifice, alors que des photogrammes, fonctionnant comme décor, et des accessoires de théâtre servent à définir le sujet et à relier passé et présent. Le profil qui informe le *Numerologist* est emprunté au célèbre portrait du Comte d'Urbino de Piero della Francesca et se trouve collé sur une image de la ligne des toits de la Cité de Londres d'aujourd'hui, vue de la Tamise, afin de replacer le sujet, chorégraphe de renom, dans son milieu professionnel.

De telles œuvres relèvent d'une longue tradition. Dans le tableau de Gustave Courbet *L'Atelier du peintre* (1854-55), au sous-titre provocateur : « Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique », nous trouvons représentés, en plus des amis du peintre, des « types » généraux plutôt que des individus reconnaissables (notamment le vétéran, le chasseur, le Juif) (Fried, 1981 : 94). Transformer l'allégorie en un catalogue de types, c'est là une stratégie adoptée par un nombre croissant d'artistes photographes : David Buckland, Bernhard Prinz, Cindy Sherman, Yasumasa Morimura et, à un degré moindre, Pierre et Gilles. Ceux-ci, deux artistes français, incorporent le mode allégorique dans une



Planche 2. David Buckland, *The Numerologist*, 1984. Matthew Hawkins.
© David Buckland, 2005.

imagerie commerciale issue du monde de la publicité. Ce potentiel d'implication mutuelle du commerce et de l'art est personnifié sous l'aspect de galeristes, chorégraphes, stylistes, commissaires, acteurs, mannequins, etc., aussi bien dans l'œuvre de David Buckland que dans celle de Pierre et Gilles, à ceci près que ces derniers fabriquent des images hybrides qui s'intègrent d'ores et déjà dans la culture visuelle de masse, transformant en icônes des saints, des personnages mythologiques et des idoles.

Dans une série de photographies retouchées à la peinture (Pierre prend les photos, Gilles applique la peinture acrylique au pinceau), ils ont conçu, pour un monde imaginaire et nickel de dandy, des décors kitsch et maniérés en carton, un monde d'accessoires, de costumes, de plateaux, de maquillages, de performances, un monde de sentiments où l'on pleure des larmes de glycérine. Ici, en retravaillant le réel, rien de laid. À la différence de leur prédécesseur dans ce domaine, l'artiste Steven Arnold de Los Angeles, que leurs photographies rappellent, Pierre et Gilles empruntent rarement le mode allégorique, car ils ne représentent guère des concepts sous la forme de personnages définis par des attributs. *Le Purgatoire* (1990) est une exception.



Planche 3. Sarah Jones, Consulting Room [couch] [XIX], 1998.
Courtesy Maureen Paley.

LE PORTRAIT ALLÉGORIQUE

La mise en scène, soit d'autrui, soit du photographe lui-même, est un autre trait distinctif de l'allégorie photographique contemporaine. Il en résulte des images illustrant un style personnel, qui permettent à l'observateur de les regarder dans un contexte neutre, libre de toute référence biographique. Ces portraits dépouillés représentent paradoxalement une absence d'identité et de personnalité, et la contextualisation des gestes, qui caractérisent ces images en gros plan, renvoie à une identité sociale plus large.

Courbet a fait preuve d'une extraordinaire prédilection pour le portrait, produisant un nombre d'autoportraits ambitieux qui exhibent une proximité physique extrême (Fried, 1981 : 99), choix qui, tout comme la pose frontale, constitue l'une des caractéristiques majeures du portrait allégorique. C'est ainsi que certaines œuvres photographiques contemporaines représentent des acteurs ou des personnes recrutées au hasard des rencontres quotidiennes – parfois un piquant mélange d'acteurs et d'amis de l'artiste (Bernhard Prinz, Pierre et Gilles, Sarah Jones, Karen Knorr), parfois les artistes eux-mêmes se mettant en scène (Cindy Sherman, Yasumasa Morimura, Sam Taylor-Wood) –, qui

regardent tous fixement l'appareil ou, selon Slyce (1999), qui communiquent le regard. Il manque à ces portraits allégoriques l'expression d'un état d'esprit précis, l'artiste cherchant autant que possible la neutralité ; il en résulte une œuvre photographique à l'image du sujet : distant, parfait, précis.

Prinz et Jones préfèrent mettre en scène des adolescents, beaux pour la plupart, alors que Sherman et Morimura se projettent comme des icônes dans des autoportraits qui tirent grand parti de déguisements, de prothèses diverses, de masques et d'accoutrements bizarres, servant à représenter de jeunes mariées, des princesses, des anges, des allégories moralisantes. Par exemple, l'artiste japonaise postmoderne Morimura se photographie sous la forme de la naine disgracieuse des *Ménines* de Vélasquez (1656) ou comme une Judith ou une Marlène Dietrich aux yeux bridés.

Sherman pose en nostalgique cynique sous les traits d'un clerc médiéval mal fagoté ou d'un personnage huppé de la Renaissance. Ce goût du difforme renvoie à l'expérience humaine prise dans la réalité dure de la vie quotidienne. C'est ainsi que le grotesque et le mode allégorique se trouvent confrontés dans l'œuvre photographique de Morimura et de Cindy Sherman. De la même façon, comme le note Jean-François Chevrier qui y voit un maniérisme grotesque et un humour noir, l'œuvre de Jeff Wall associe mode allégorique et événements historiques. Enfin, tout comme Sherman, Morimura et Wall, John Goto cherche lui aussi à réintroduire dans la culture de l'art photographique contemporain la satire et l'humour.

Pierre et Gilles, pour leur part, mettent en scène des icônes de la jeunesse, tirant parti dans la plupart des cas d'une reconstruction de l'idéal, de l'extravagant, de la représentation de la puissance dans un monde profane fondé sur des références classiques, voulant ainsi engager le dialogue entre la photographie contemporaine et les canons de l'histoire de l'art. De plus, les poses adoptées dans ces portraits allégoriques – de proportions souvent monumentales – oscillent entre l'allégorie complexe et le portrait statique mais souvent répété, dans lequel



Planche 4. Dany Leriche, *Virilité*, 2000.

sont représentés par leurs attributs spécifiques le vice et la vertu (Bernhard Prinz: *Stratégie*, *Liste*) ou des concepts plus universels (Dany Leriche: *La Philosophie*, *Le Destin*). Dans la plupart des cas, les artistes font grand usage de personnes réelles, ce qui permet d'élargir leur signification éthique, sociale et culturelle et de mettre en avant le caractère artificiel de la mise en scène. C'est ainsi que le portrait allégorique possède une sorte d'objectivité froide: il constitue une sorte d'inventaire des types humains. À ce propos, on notera que Richon, Knorr et l'artiste photographe parisienne, Dany Leriche, ont beaucoup intégré dans leur œuvre des références tant politiques que philosophiques et encyclopédiques. Depuis 1988, par exemple, Dany Leriche traduit dans l'idiome moderne de l'allégorie photographique l'iconologie de Cesare Ripa³. Son œuvre *Les Filles de Ripa* met en scène des femmes nues de tous âges, qui personnifient ainsi «la fraude» ou «le doute» (les personnifications allégoriques représentent le plus souvent des femmes). De cette façon, et en collaboration avec des scientifiques, des artistes et des philosophes qui commentent les thèmes de Ripa et qui proposent la définition de notions abstraites, Leriche est en train de constituer un dictionnaire iconologique du monde contemporain. *Virilité*, par exemple, montre une jeune femme nue, voluptueuse, étendue sur un lit de velours rouge, un coq à ses pieds. Une série de cadres dorés mais vides, posés autour du lit, renvoie à l'histoire de la représentation.

ALLÉGORIE DU QUOTIDIEN

L'œuvre de l'artiste photographe londonienne, Sam Taylor-Wood (film, vidéo, sculpture, photographie), comme celle de Sarah Jones (photographie) sont éclectiques; elles renvoient à la mémoire iconographique et aux codes de l'histoire de l'art, ouvrant ainsi à un public plus large le concept même d'allégorie. Elles emploient dans leurs recherches des images célèbres puisées dans le vaste domaine de la culture visuelle; c'est ainsi que l'iconographie classique intègre le quotidien contemporain et le champ du réel. Cette transposition de la scène religieuse à l'allégorie du quotidien contemporain est un développement récent, et beaucoup d'artistes contemporains travaillent dans un rapport plus ou moins précis avec ces matrices culturelles, se servant d'accessoires de la vie courante et en soumettant l'iconographie conventionnelle à des innovations formelles, afin de créer «de nouvelles iconographies et des manières de voir plus flexibles» (Santacatterina, 2002: 53). Les photos installations des deux artistes sont des représentations de plateaux de cinéma, images attirantes qui offrent un lien direct au monde réel et au vernaculaire.



Planche 5. Sam Taylor-Wood, *Pietà*, 2001⁴. Film 35mm/DVD, 1 min 57 s.
© Sam Taylor-Wood. Courtesy Jay Jopling/White Cube (Londres).



Planche 6. Melanie Manchot, *The Fontainebleau Series*, Emma & Charlie, 2001⁵.
© Melanie Manchot, 2005.

En particulier, c'est cette iconographie du quotidien, salles de bains, salles de séjour, paysages urbains, qui imprègne *La Série Fontainebleau* (2001) de Melanie Manchot. La photographe établit le rapport entre cette série photographique et le tableau original du XVI^e siècle au moyen d'un jeu de codes et de conventions (titre, baignoire, les deux femmes nues, les gestes). C'est ainsi que les œuvres photographiques et le tableau problématisent la place de la sexualité féminine à l'intérieur de l'histoire de la représentation artistique.

Mais alors que la structure iconique du tableau est contrainte par le cadre, les photographies, quant à elles, exhibent ouvertement leur rapport au réel : couleur de la peau, tâches de vin, poils de l'aisselle, autant de traits qui proclament le caractère impitoyable du médium photographique. Afin d'approfondir dans leurs allégories l'illusion du vernaculaire et l'illusion rétrospective de l'histoire, plusieurs artistes photographes (Goto, Prinz, Wall) ont adopté la technologie numérique. En particulier, certaines des œuvres de Goto et de Wall, qui reposent sur les genres de l'histoire de la peinture, ressemblent à d'anciens paysages, comme des tableaux vivants : des scènes chorégraphiées qui fonctionnent à des niveaux multiples. Les «tableaux photographiques» de Wall (Chevrier, 1995) sont construits, mis en scène pour ensuite être modifiés numériquement afin d'explorer une gamme très large de thèmes sociopolitiques (violence, racisme, sexe, identité, histoire,

représentation). Ces problématiques sont allégorisées grâce à la manipulation numérique empruntée à la publicité et aux stratégies de marketing du capitalisme tardif. En même temps, ses tableaux hybrides entretiennent un dialogue avec certains peintres du XVIII^e et XIX^e siècles, par exemple Eugène Delacroix et Théodore Géricault. Chevrier définit le «tableau photographique», décrit en détail ses aspects formels et montre comment Jeff Wall a su, grâce aux procédés numériques, en transformer le mode pictural en portant un jugement sur la position dialectique de la photographie entre les beaux-arts et les médias⁶. *Dead Troops Talk* est l'allégorie de la mort de l'Armée Rouge, ce qui en fait un «tableau d'histoire» – encore un terme de Chevrier (*ibid.* : 12) –, dont les «ingrédients» sont le capitalisme d'entreprise, le drame historique, l'idéologie occidentale et la pédagogie marxiste (Atkinson, 1993 : 29).

De la même façon, *Eco Warriors* (2000-2001), de la série *High Summer* de John Goto, est un mélange virtuel de jardins anglais du XVIII^e siècle et du paysage arcadique français du XVII^e siècle. Un petit paysage typiquement anglais se trouve doté d'une signification métaphorique et historique plus large. On y trouve associés des personnages caractéristiques de la région et des types humains numérisés, chaque groupe occupant des zones d'un paysage de parc artificiel et méticuleusement entretenu avec, comme arrière-plan, une architecture néoclassique. Grâce à ces traitements numériques, ce qui était à l'origine un paysage simple



Planche 7. John Goto, *Eco Warriors*, 2000-2001. © John Goto, 2005.

est transformé en un théâtre en plein air fascinant, aussi bien dans l'œuvre de Goto que de Wall: les protagonistes ont été empruntés à des situations réelles, de même que des artefacts culturels obtenus par manipulations numériques sont positionnés selon les règles de composition de la représentation traditionnelle.

CONCLUSION

L'allégorie est un mode institutionnalisé de l'histoire de l'art, elle est formée, modelée pour ainsi dire par l'histoire, de nature extravagante (Owens, 1980: 215); et, en général, les stratégies artistiques qui visent la « construction et la déconstruction des représentations culturelles » (Wallis, 1987: xiv) sont immanquablement allégoriques. Les photographes qui travaillent sur le mode allégorique sont constamment en train de repousser plus loin les codes classiques de la représentation. Mais, en même temps, le potentiel de lecture narrative est compromis. Autrement dit, les lectures allégoriques associées à la photographie contemporaine augmentent la multivalence des images, les rendant moins explicites sur le plan sémiotique.

Par ailleurs, la plupart des représentants de cette nouvelle photographie se considèrent davantage « artistes » que « photographes », bien que presque tous travaillent exclusivement avec le médium photographique; et nombreux sont ceux dont l'ambition de devenir célèbres est à peine cachée dans leurs œuvres. Par exemple, Wall, Sherman, Knorr, Prinz ont tous contribué à rétablir le mode allégorique et avaient déjà acquis la notoriété au moment où la photographie a commencé à dominer le monde de l'art et le marché de l'art qui le sous-tend. La photographie a ainsi fait de plus en plus partie, selon l'expression de Sekula (1990), d'« une culture d'entrepreneurs » aux dépens du potentiel critique du médium et de son agenda politique⁷. Au moment où les frontières entre art, photographie et culture de consommation sont tombées, le mode allégorique adopté par la photographie contemporaine reste

l'expression d'une culture élitiste. Et bien que les artistes photographes partagent les mêmes outils et les mêmes références, l'allégorie photographique contemporaine n'a pas une signification unifiée: ses concepts évoluent sans cesse pour être intégrés à des stratégies artistiques nouvelles et aux discours changeants de la critique de l'art.

NOTES

1. Voir, par exemple, les catalogues qui portent spécifiquement sur l'appropriation des chefs-d'œuvre de la tradition occidentale: *Perspektief*, n° 31-32, 1989; *Quotation: Re-presenting History*, Winnipeg (Winnipeg Art Gallery), 1994; *Los Géneros de la Pintura. Una visión actual*, Las Palmas (Grande Canarie) (Centro Atlantico de Arte Moderno), 1994.
2. Pour une explication de la signification cinématographique de l'œuvre de Jeff Wall, voir C. Dercon (2000: 117-128). Pour la définition, la validité et la complexité des structures narratives dans la photographie contemporaine, on peut consulter L. Soutter (2000: 9-12).
3. L'*Iconologia* (1593) de Cesare Ripa, sorte d'encyclopédie des allégories et des symboles du XVI^e siècle, était une source d'une importance capitale pour l'iconographie catholique pendant les XVII^e et XVIII^e siècles.
4. L'artiste tient dans ses bras l'acteur Robert Downey. D'après la sculpture de Michel-Ange, *La Pietà*, 1499.
5. D'après un tableau anonyme de l'École de Fontainebleau, fin du XVI^e siècle (*Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs*).
6. En ce qui concerne l'espace de la figuration, le mode théâtral et le renvoi à des faits documentaires dans les tableaux photographiques de Wall, voir Chevrier (1995: 11-16).
7. Pour une discussion des définitions glissantes des termes « photographe commercial » et « photographe d'art », voir A. Sekula (1990: 39-45).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ATKINSON, T. [1993]: « Dead Troops Talk », *Jeff Wall. Dead Troops Talk*, Lucerne, Kunstmuseum Luzern, 29-45.
- BARTHES, R. [1977]: « The Third Meaning: Notes on Some of Eisenstein's Stills », *Image-Music-Text*, New York (publication originale dans *Artforum*, janvier 1973).
- BOECKER, S. [2001]: « Bernhard Prinz », *Kunstforum*, n° 154 (avril-mai), 414-415.
- CHEVRIER, J. F. [1995]: « Play, Drama, Enigma », *Jeff Wall*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 11-16.
- CLARK, R. [2001]: « John Goto. High Summer », *Portfolio. The Catalogue of Contemporary Photography in Britain*, n° 33, 4-11.
- DERCON, C. [2000]: « Jeff Wall. De beeldende kunst imiteert de film », *Ik zou een museum willen maken waar de dingen elkaar overlappen*, Rotterdam, 117-128.
- FOLIE, S. et M. GLASMEIER [2002]: « Atmende Bilder. Tableau vivant und Attitüde zwischen "Wirklichkeit and Imagination" », *Tableaux Vivants. Lebende Bilder und Attitüden in Fotografie, Film und Video*, Vienne, Kunsthalle Wien, 9-52.
- FRIED, M. [1981]: « Representing Representation: On the Central Group in Courbet's Studio », dans S. J. Greenblatt (dir.), *Allegory and Representation. Selected Papers from the English Institute*, Baltimore et Londres, 94-127.
- GREENBLATT, S. J. [1981]: « Preface », *Allegory and Representation*, 1979-80, Baltimore et Londres, VII-XIII.
- HOLBORN, M. [1987]: *Opera on a Grand Scale. David Buckland*, Londres, The Photographers' Gallery.
- LOWRY, J. [2002]: « Melanie Manchot. A Gestural Politics of the Real », *Portfolio. The Catalogue of Contemporary Photography in Britain*, n° 35, 54-55.
- MCGUIRE, M. [1997]: « Virtue and Vice », *Variant*, vol. 2, n° 3 (été), 2-3.
- OWENS, C. [1984]: « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism », dans B. Wallis et M. Tucker (dir.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, New Museum of Contemporary Art, 203-235 (éd. originale dans *October*, n° 12, 67-86 et n° 13, 59-80, 1980).
- PORCHERON, M. D. [2000]: *Dany Leriche. Les Filles de Ripa*, préface au catalogue, Paris, Galerie Rachlin-Lemarié, 3-7.
- RAMÍREZ, J. A. [1994]: « Portraits, Allegories, Mirrors... », *Los Géneros de la Pintura. Una visión actual*, Las Palmas (Grande Canarie), Centro Atlantico de Arte Moderno, 171-175.
- SANTACATTERINA, S. [2002]: « The Super Art of Sam Taylor-Wood », *Portfolio. The Catalogue of Contemporary Photography in Britain*, n° 35, 52-53.
- SEKULA, A. [1990]: « Some American Notes », *Art in America*, février, 39-45.
- SLYCE, J. [1999]: « On Time, Narration and Performative Realism. The Photographs of Sarah Jones », *Sarah Jones*, Essen, Folkwang Museum, 101-119.
- SOUTTER, L. [2000]: « Dial "P" for Panties: Narrative Photography in the 1990s », *Afterimage*, janvier.
- THIJSEN, M. [1997]: « The Aim of Allegory. Somewhere between form and content », *Virtue & Vice. Derivations of Allegory in Contemporary Photography*, Sheffield, Site Gallery, 6-22 ;
- [1999]: « El propósito de la alegoría: entre la forma y el contenido », *Papel Alpha*, n° 4, 83-101.
- WALLIS, B. [1987]: *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists (Documentary sources in Contemporary Art)*, vol. 2, Cambridge.



Aphrodite (détail), 1999. Marbre du Vermont, 150 x 30 x 18cm.

Par delà l’empreinte

Depuis quelques années, la sculptrice Suzanne Tardif-Berberi a orienté sa démarche créatrice vers la représentation du pied. Les formes sont belles, dignes, épurées. Mais, de façon délibérée, il ne s’agit surtout pas que d’un marbre. Le marbre est représentation : au-delà du pied sculpté, il y a un symbole ; et par delà l’empreinte, il y a un signifiant. « L’empreinte du pied de Vendredi que Robinson découvre au cours de sa promenade dans l’île n’est pas un signifiant. En revanche, à supposer que lui, Robinson, pour une raison quelconque, efface cette trace, là s’introduit nettement la dimension du signifiant », comme le dit Lacan. C’est que le signifiant « témoigne d’une présence passée »¹, il se donne comme tel dans ce qui est en dessous, il se love en creux. C’est par ce qu’elle recouvre que la trace fait sens et qu’elle institue une quête. Comme c’est par ce qu’elle manifeste que la sculpture recouvre du sens.

Aussi est-ce dans le discours mythologique que puise d’abord Suzanne Tardif-Berberi, car la littérature a créé le mythe comme le mythe a engendré la littérature. La littérature en premier n’a jamais cessé d’écrire la trace, mais aussi de la thématiser, donc de se faire trace de sa propre trace, comme pour mieux faire voir l’espace qu’ouvre le signe :

Le Robinson pensif.

(Manuel du Naufragé.)

Dieu et Robinson – (nouvel Adam) –

Tentation de Robinson.

Le pied marqué au sable lui fait croire à une femme.

Il imagine un Autre. Serait-ce un homme ou une femme ?

Robinson divisé – poème.

Coucher de soleil – Mer.²

C’est une démarche sculpturale comparable à celle du poète qui inspire le travail de Suzanne Tardif-Berberi, où le pied, par le biais des figures mythologiques, s’énonce, à sa manière particulière, à la fois comme métonymie du désir et comme emblème. Précisément, les œuvres de la sculptrice sont exemplaires en ce qu’elles nous rappellent à la lettre la valeur signifiante et structurante que contient la trace, elles nous indiquent conséquemment la volonté de sens mise en jeu dans l’art. Pierre Vadeboncœur file la métaphore :

Chaque bribe d’existence qu’elle [l’œuvre] isole est comme une pierre où fermement poser le pied de l’absolu et de la pérennité. Il n’y a que sables mouvants, mais dans l’art il suffit d’y marcher pour que chaque pas y trouve un point d’appui. Ainsi, l’art emprunte sans cesse à la vie ses réalités décevantes, dont il fait et ne peut faire que des figures de ce qui ne l’est pas. On croirait que c’est à dessein qu’il les prend, pour en changer radicalement le sens. Il s’empare de tout ce qui tombe, pour lui faire tout supporter.³

Le travail de Suzanne Tardif-Berberi participe à la fois d’une recherche mythologique et d’une quête métaphysique. Ici, c’est « Héphaïstos le boiteux », handicapé parce que sa mère le jeta du haut de l’Olympe ; « Aphrodite », qui accepta de céder à Hermès afin de récupérer la sandale qu’il lui avait volée ; « Hermès au pied léger » ou encore « Le pied nu de Jason ». Là, c’est « Les mortels sont passés », une œuvre qui rappelle notre passage sur terre, ou encore « L’axe sacré », un monolithe sur les croyances, rites et symboles de l’Antiquité enfouis dans notre mémoire collective. Cette dernière œuvre, qui montre un pied édifié sur une colonne, célèbre « les pèlerins en marche vers des lieux qui exercent toujours des attraits d’ordre spirituel, écrit l’artiste : Stonehenge, Carnac, Saint-Jacques de Compostelle, La Mecque », etc. Empreinte royale de la vie humaine sur terre, dépositaire de toutes les histoires et de ses signes, ce pied magnifiquement sculpté propose ainsi l’orientation d’un savoir et d’un parcours, d’une traversée dans le temps et dans l’espace.

François Ouellet

1. J. Lacan, *Le Séminaire V. Les formations de l’inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 343.

2. P. Valéry, « Robinson », dans *La Jeune Parque et poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1992, p. 67.

3. P. Vadeboncœur, *Les Deux Royaumes*, Montréal, L’Hexagone, 1978, p. 70-71.



Le retour d'Ulysse (détail), 2001. Marbre du Vermont, 153 x 53 x 36cm.



Les mortels sont passés, 2000. Marbre du Vermont et pierre de Saint-Marc, 96 x 38 x 31cm et 94 x 36 x 7cm.



L'axe sacrée (2), 2001. Marbre du Vermont, granit, mosaïque, 160 x 50 x 28cm.



Thésée (piédestal), 2003. Pierre d'Indiana, 59 x 19 x 17cm.



Héphaïstos le boiteux (détail), 1994. Pierre de Saint-Marc et fonte, 117 x 43 x 18cm.



Elles sont passées (1), 2000. Marbre du Vermont, 13 x 13 x 4cm.



Aphrodite, 1999. Marbre du Vermont et acier, 150 x 30 x 18cm.

L'ALLÉGORIE : IMAGE INSUE ET GESTE CRÉATEUR

FRANCESCA CARUANA

Dans le domaine des arts plastiques, l'allégorie occupe une place privilégiée. Dans cet article, je m'intéresserai plus particulièrement à l'art contemporain qui, par l'usage de multiples médias, rend les figures allégoriques particulièrement visibles.

En effet, si, de l'incontournable allégorie de la caverne fouillée par la rhétorique de l'Antiquité, nous passons sans difficulté à l'allégorie comme l'une des formes esthétiques, cela suppose, d'une part, de ne pas restreindre la figure à son expression discursive ou, tout au moins, de la préciser, mais aussi d'insister sur le rôle plus particulier qu'elle tient dans les arts plastiques. L'art traditionnel présente sous ses formes les plus complexes cette mise en présence d'une idée abstraite par une représentation concrète. L'idée est soutenue, dirait-on, par un ensemble de figures propres à livrer sa signification. Un ensemble de formes substitutives dont l'analyse vérifie la valeur symbolique, à condition qu'elles soient répétées et que les formes perçues le soient en tant que code : une balance sera la figure de la justice, le serpent, l'élément de la discorde, tout comme l'Amour, qui, au moins depuis le XVII^e siècle, a besoin de nudité et d'enlacement pour ne pas être interprété comme une image de la création ou du péché originel. Comme le présente le Groupe μ , l'allégorie est « faite de métaphores », mais il faut disposer du « code secret » (Groupe μ , 1982 : 137). Ce ne sont pas tant les éléments symboliques mis en jeu qui comptent dans l'évaluation allégorique, mais la mise en scène d'un ensemble d'éléments dont l'interprétation en contexte élargit la signification habituelle.

L'idée développée dans cet article est d'étendre l'allégorie au geste créateur et de montrer que toute forme surgie de l'artiste est une allégorie¹, une allégorie du *musément*²; cependant, il ne s'agit pas de figures appartenant à un code, mais à un processus analogique par lequel elles émergent, ce qui implique de l'allégorie qu'elle soit subordonnée à des formes catégorielles. Elle est elle-même, dans la théorie sémiotique de Peirce, une figure troisième de l'icône, « interprétante » d'une simple image; elle sera ici trichotomisée à son tour pour discerner les formes de l'émergence. On peut comprendre cela, sachant que l'allégorie est une icône, plus précisément une hypoicône, et, qu'à ce titre, les figures du *musément* relèvent

de la priméité; le processus par lequel une forme naît de la main du créateur est connu rétrospectivement par rupture du musement et ne saurait être symbolique. Il ne saurait donc y avoir de symbole du musement. En ce sens, l'argumentation portera sur ce en quoi l'allégorie est une figure implicite du musement et dira en quoi elle se différencie, d'une part, de l'allégorie picturale traditionnelle et, d'autre part, comment elle est une réponse insue aux pressions de coupures instaurées par la relation musement/réalité.

Lorsque Delacroix ou Courbet donnent une version de la *Liberté* ou de la *Vérité*, ils utilisent des formes susceptibles d'être comprises par le public: appropriation d'une gestuelle révélatrice pour la liberté qui brave l'avenir, vision de l'atelier comme lieu de la vérité chez Courbet, au sens d'une signification unique qui se veut être authentique, réaliste, etc. Le processus associatif par lequel ces artistes usent de figures déjà connues rend possible l'accès à l'œuvre. L'œuvre est armée pour son interprétation. Il n'en est pas de même pour les œuvres contemporaines, qui peuvent aussi bien aborder de tels «sujets» sans utiliser pour autant les codes prévus. «La vérité changera l'art» de Ben (ill. 1) conserve sa dimension allégorique en ne faisant appel à aucune représentation rhétorique langagière, mais propose (ou impose) une approche de l'art qui, du seul fait d'être perçue comme art, ne peut qu'en envelopper la fonction allégorique.



Ill. 1. Ben, *La vérité changera l'art*, s.d.
© Ben/SODRAC (Montréal) 2005.

L'objet de cette sémiose est posé comme étant la vérité, vérité d'un signe dont le mode d'existence est le

tableau, mais ce mode peut être tout autre chose dans laquelle l'expérience analogique de la vérité a été faite. Toutefois, le signe qui est perçu dans le tableau renvoie à l'interprétant qui établit la relation entre l'objet et le signe représenté. L'analogie présentée est une forme allégorique de la vérité en ce qu'elle montre *in situ* le changement annoncé, mais emploie, pour ce faire, une écriture dont la reconnaissance efficiente appartient à un autre domaine, celui du langage. Le langage n'est pas la peinture, il en use métaphoriquement pour illustrer une fonction de l'art.

LES FIGURES ALLÉGORIQUES DANS LA TRADITION

Le terme d'allégorie est couramment employé pour désigner une chose par l'intermédiaire d'autre chose, ou le passage de l'abstrait au concret. C'est ce qu'illustre le très célèbre tableau de Delacroix, dont l'allégorie de la liberté ne peut s'aborder qu'en tenant compte de son contexte historique.



Ill. 2. E. Delacroix, *La liberté guidant le peuple* (1830).

Delacroix, en rupture avec la période classique, use de toutes les valeurs passionnelles, sentimentales, où la fatalité et la mort se rapportent à la nouvelle culture romantique. Le tableau montre une image du peuple guidé par une femme debout, marchant sur des morts, affublée du bonnet phrygien, et à demi dénudée. Le drapeau bleu, blanc, rouge, symbole de la révolution de 1789, devient une sorte de bouclier contre la mort, occupant le haut de la composition triangulaire et la

clôturant. Les éléments de la composition passent du niveau iconographique des morts à celui plus éthéré d'un symbole de liberté (du légisigne symbolique)³. Le personnage féminin, disproportionné par rapport à la réalité, est la figure allégorique de la liberté, constituée elle-même de symboles admis par la tradition et détournés à d'autres fins: l'habitude veut que la femme ne soit pas sur les barricades, qu'elle soit vêtue et ne se mêle pas aux morts puisqu'elle ne guerroye pas. À la faveur d'une inversion symbolique, le personnage devient une icône à partir de laquelle chacun peut déduire des significations que Panofsky qualifierait d'implicites⁴. Le bref descriptif de ce tableau montre comment les symboles contribuent à permettre au spectateur d'inférer « les éléments composant la cible du parallélisme qui structure l'objet du signe » en proposant une icône⁵. Les éléments, tels que le drapeau, sont reconnaissables et perçus en tant que symboles; ces mêmes éléments présents sur le mur d'un hôtel de police endosseront un sens opposé: le drapeau représentera la loi, le lieu même de la loi et de son application; la valeur du drapeau passe d'un symbole de liberté (au sens de l'affranchissement de l'ennemi) à la réduction des libertés, nécessaires au fonctionnement d'une communauté. La présence d'un drapeau sur une telle façade n'a jamais été le symbole d'une révélation libératrice ou militante. Dans ce type d'exemple, l'attribution symbolique attachée à un drapeau ou à un tableau pour signifier liberté ou peinture dépend d'une certaine disposition de la part du spectateur qui doit en partager les règles. Comme le défendait Panofsky, le registre iconologique fonderait un contenu intrinsèque (1967 : 30-31). Le sens d'une telle assertion ne reste acceptable qu'à la condition de ne pas réduire l'interprétation à un sens caché qui serait révélé dans les formes. Il s'agit donc de prendre en compte une configuration de signes dont on ne peut rien dire *a priori*, qui ne représente rien de ce que l'objet représenté est censé montrer, mais qui maintient une signification possible produite par convention.

La question est de savoir quels sont les éléments signifiants pour l'artiste au moment de la réalisation de l'œuvre. La figure allégorique prend ici une valeur

essentiellement historique. Il est peu probable que des artistes usent de tels codes aujourd'hui pour faire passer un idéal de liberté. Il serait plutôt déplacé vers la transgression des supports (inscriptions murales sans souci de surface conventionnelle, graffiti, interventions dans la rue, etc.) ou la référence au langage, comme le fait l'artiste Ben. Cela signifie que, tout en étant constituée de symboles, l'allégorie n'est pas un symbole; elle rend compte avant tout d'une composition d'éléments qui, ensemble, forment un dispositif propre à figurer des qualités, indicibles autrement.

L'allégorie prend une tout autre dimension en sémiotique. La théorie de Peirce accorde une place privilégiée à la notion d'icône, qui est détaillée, trichotomisée en images, diagrammes, métaphores, c'est-à-dire en hypoicônes, dimension de l'icône précisant la place de l'allégorie. L'allégorie va se situer du côté de la métaphore. Le déplacement apparent, justifié par l'explication rhétorique, peut faire admettre qu'elle soit de l'ordre de la métaphore. L'évidence n'est pas pour autant acquise. Si déplacement il y a, encore faut-il le comprendre au sens trivial du terme, dans la mesure où la psychanalyse lui attribue plutôt la notion de condensation, susceptible de modifier la conception de la métaphore pour se rapprocher du geste créateur. Il resterait à prouver que tout acte de création relève de l'histoire personnelle, ce qui conduirait à une investigation trop large. Toutefois, on prendra en compte l'aspect individuel du créateur comme coupure lorsque l'œuvre naît, sans penser que la métaphore puisse se réduire à un déplacement d'images. Il y a donc plusieurs termes à préciser, dont l'articulation s'avère essentielle: il s'agit d'hypoicône, de métaphore et de leur contexte d'émergence. Lorsque Peirce énonce le contenu de ce qu'il entend par hypoicône, il le présente comme une nécessité théorique visant à ne pas identifier les représentations que nous percevons, surtout quand elles ne peuvent être immédiatement interprétées en tant que représentations⁶. Le cas d'un tableau offre l'exemple même de l'hypoicône sans la désignation du « cartel »

qui en fait un signe. C'est le nom du «representamen iconique: tout tableau indépendamment de son mode de représentation, sans légende ni étiquette, est une hypoicône» (Deledalle, 1979:20). Il reste que l'hypoicône est un *representamen* dont la qualité première «en tant que chose» est d'être un substitut d'une autre chose (à laquelle elle ressemble pour maintenir la logique théorique). Il en sera question plus loin. Auparavant, le terme de métaphore mérite d'être précisé. L'idée fréquemment rencontrée l'assimile, de façon définitoire, au symbole et soulève souvent celle de déplacement. La confusion des termes aboutit parfois à une erreur d'interprétation:

[...] il s'ensuit que les conceptions de Peirce et de Panofsky sont faibles au même endroit: l'iconologie ne s'adapte exclusivement qu'à la catégorie de la peinture symbolique; la sémiotique présuppose que toute peinture est, en dernière analyse, symbolique. Elles échouent donc communément devant l'évidence que les différents genres picturaux sont inégalement déterminés vis-à-vis de la finalité cognitive, que les moins symboliques d'entre eux (la nature morte par exemple), non seulement résistent à l'intellectualisation mais ne semblent viser d'autre effet final que l'iconicité. (Château, 1997: 61)

L'imprécision commise dans le non moins remarquable ouvrage de D. Château est d'attribuer à l'icône une fonction indicielle, dans l'innocuité générale de la garantie qu'offre pourtant la hiérarchie des catégories. Il ne s'agit pas d'orthodoxie sémiotique mais de logique, et l'enfermement critique évoqué n'autoriserait l'icône qu'au travers d'un préalable perceptuel dont l'interprétation iconique ne serait qu'une reconnaissance. L'icône ne peut être reconnue, c'est le propre même de ses qualités formelles, elles sont muettes; si tel n'était pas le cas, il s'agirait d'un indice renvoyant à des relations de contiguïté avec leur objet. À quel type d'objet renvoie la *Liberté* évoquée par Delacroix? À quel type de relation de contiguïté? Peirce permet d'éclaircir la question en plaçant la métaphore au troisième degré d'hypoiconicité. Il s'avère dès lors utile de pénétrer de manière plus approfondie ce que l'on entend par iconicité, à savoir l'approche d'un système de représentations non

interprétées; mais l'ensemble des travaux réalisés sur ce sujet permet d'utiliser le concept sans avoir à le redéfinir dans ce contexte, sachant qu'il englobe plus largement les spécificités de l'icône. La métaphore est un degré spécifique de l'image muette⁷ qui va promettre des significations par procuration et des figures analogues. La métaphore va concerner aussi bien l'image produite que le jugement de perception qui lui est afférent.

On peut en gros diviser les hypoicônes suivant le mode de priméité auquel elles participent. Celles qui font partie des simples qualités ou premières priméités sont des images; celles qui représentent les relations, principalement dyadiques ou considérées comme telles, des parties d'une chose par des relations analogues dans leurs propres parties, sont des diagrammes; celles qui représentent le caractère représentatif d'un representamen en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre, sont des métaphores. (2.277)

(Peirce, 1978: 149)

Nantie de ces définitions sémiotiques, l'*Allégorie de la prudence* de Titien peut être observée en tenant compte du fait que le codage est nécessaire au suivi des transformations minutieuses auxquelles s'attache Daniel Arasse dans son analyse (1997: 108-110).

Dans la tradition iconographique, la fonction première attribuée aux éléments de représentation, tels que le visage tricéphale, était de montrer les trois âges de la vie. Mais Titien y fait aussi son autoportrait, celui du vieillard placé à gauche, légèrement en retrait, ce qui pour un autoportrait n'est pas très «orthodoxe». C'est précisément cette position de l'autoportrait que D. Arasse établit avec le tricéphale animal.

Titien a superposé une image démodée de la Prudence (les trois têtes humaines d'âge différent) à une image moderne de la même Prudence (le tricéphale animal du «monstre Sérapis en buste»).

(Ibid. : 107)

Titien introduit un trouble dans le codage, dont Arasse proposa d'abord qu'il puisse avoir son origine dans les règles de l'*ars memoriae*, «image-souvenir efficace, léguée en tant que telle par Titien à son clan, dont les membres ne pouvaient manquer, ne



Ill. 3. Titien, *Allégorie de la Prudence*, 1530.
National Gallery de Londres.

l'oublions pas, de reconnaître immédiatement les figures», la mémoire étant de plus une partie de la Prudence (*ibid.*: 108). Il suffit de se rappeler les travaux de Giordano Bruno sur l'art de la mémoire et les opérations de transfert entre «le monde intérieur de l'imagination aux étoiles» et «le monde céleste à l'intérieur de l'homme» pour saisir l'incidence de la mémoire dans la forme allégorique (cité par Yates, 1975: 209). En tout état de cause, il m'importe d'insister sur le fait que Titien, déjà, introduit une sorte de dissidence dans les dispositifs habituels de représentation et convoque les pratiques de l'art de la mémoire (ce sera un repère important pour le débat contemporain). Les modifications qu'apporte ainsi Titien par la présence du tricéphale animal sont interprétées aujourd'hui par Arasse comme une «condensation figurative»:

[...] figure totémique où la mort s'inscrit dans l'ombre de sa figure absente, le double tricéphale est aussi le terme marquant l'accession à la plénitude des trois Temps fixés en un et à l'immortalité de l'artiste en son œuvre. (1997: 108)

L'étude approfondie par Arasse met l'accent sur une prise de position inférentielle de la part du peintre. La figure allégorique rend compte aussi de l'intimité de l'artiste pour qui la toile est une scène où sa propre histoire se joue autant que celle des symboles.

Le fait que ces codes soient dérangés *a priori* n'entame en rien les significations traditionnelles; ce qui les modifie, c'est la juxtaposition des deux et surtout les conditions dans lesquelles le déplacement est opéré, ce qui revient à assimiler la métaphore au

déplacement (notons au passage que Daniel Arasse parle clairement de condensation figurative). Dans un premier temps, je m'accorderai avec d'autres sur l'idée de déplacement, mais lorsque la place personnelle, individuelle aura été mise en relief, il faudra conclure que seule la condensation, au sens psychanalytique du terme, représente la métaphore produite. La tradition use d'images connues, dont le sens est mis en scène avec des façons de faire différentes. Un artiste comme Titien use de ces codes pour les enrichir et les déjouer ou jouer sur ce que l'homme devrait être, une sorte de figure idéalisée des comportements sociaux. En cela, il se décale de l'orthodoxie générée par l'usage de tels signes. Bronzino, par exemple, respecte la nudité du modèle et l'enlacement des corps pour signifier l'allégorie de l'Amour, il ne revient pas sur ces signes-là en les transposant ou en les interprétant. Si quelque chose change du point de vue de l'iconicité, puisque l'interprétation ne peut se faire qu'au prix d'une réactualisation du décodage, cela ne change rien au processus. Il reste en effet que l'artiste produit une image composite faite des qualités formelles internes ou mentales et de qualités formelles physiques, constitutives de l'image possible. Ce point de vue pourrait convenir à D. Château et à sa critique de l'icône peircienne, mais les stades de l'icône qu'il propose renforcent malheureusement l'idée d'une image en soi, qui relève du contexte intrinsèque, et d'une image plus réelle, qui dépendrait d'un contexte extrinsèque; images qui seraient implicitement pourvoyeuses d'indices (Château, 1997: 59-60). Le processus de formation de l'allégorie est une forme «consolidée» de l'icône, au sens où sa nature composite rend compte du rapport du signe à l'objet immédiat et condense ses trois modes de présentation (descriptif, indicatif et copulant):

Les objets dans les signes peuvent être présentés comme de simples idées, telle une notion absolument définie ou distincte de toute autre. Ils peuvent être présentés comme requérant brutalement notre attention. Ils peuvent en dernier lieu s'adresser à notre raison, ou se présenter comme des habitudes que nous avons d'ores et déjà acceptées. (8-349)

(Réthoré, 1988: 414-422)

Pour le dire simplement et montrer la détermination du signe par l'objet sur l'interprétant, il suffira d'observer toute œuvre qui assure le passage de sa potentialité à son existence (si toutefois elle est conçue, mais je penche pour dire qu'elle est plutôt prise dans le musément).

L'hypothèse qui suit, et que je propose comme une réponse au doute de D. Château sur l'efficacité de l'icône peircienne, prend en compte précisément la dimension allégorique de l'icône, comme stade interprétant de la métaphore. Si indicialité il y a, comme il l'affirme, elle se situe alors dans la relation entre texte et image que fonde le titrage des tableaux par les peintres. Le titre assure ainsi la source allégorique, qu'elle soit mythologique (*Le Jugement de Pâris* de Poussin), rhétorique (*Je ne sais pas peindre* de Ben) ou formelle (*Composition VIII* de Kandinsky), en préservant toujours l'hypoicône d'une norme qui la précéderait. Cela revient à trichotomiser modestement l'allégorie, puisqu'elle montre d'abord la médiation (idée troisième de l'allégorie, il serait plus juste de parler de dégénérescence de la tiercéité de la métaphore) que représente le titre entre le niveau symbolique discursif et l'image, par une configuration diagrammatique possible entre mots et image. Puis elle montre l'action réellement *diagrammatique* de la proposition rhétorique (idée de second) qui, dans le cas de Ben, va du mot au sens et du sens à la déduction, il apporte en quelque sorte la preuve de l'assertion dans un domaine où le vérifiable n'est pas un préalable! Enfin, l'allégorie montre le *sentiment* premier, lié à la simple mise en place de figures dans l'image, qu'elles soient figuratives ou non (comme chez Kandinsky). Ces trois niveaux allégoriques sont présents dans la peinture de Poussin, par exemple dans *Pyrame et Thisbé* (1648).

On ne peut pas comprendre une peinture de Poussin comme un simple paysage, dès lors qu'il est intitulé *Pyrame et Thisbé*. Paysage ou personnages? L'allégorie réside dans la relation de réversibilité (gouvernée cependant par le jeu de langage contenu dans le titre), elle est induite par les éléments formels qui produisent, quoi qu'il en soit, une icône d'un type

particulier: une métaphore plastique qui tient lieu de paysage et un diagramme (langagier) qui le théâtralise pour dénoter son ancrage mythologique. Rien *a priori* ne vient éclairer cette relation, il n'y a pas de transparence entre texte et image. On pourrait aller jusqu'à dire que l'image muse seule pendant que le titre en inscrit les termes. Cette inscription picturale est l'outil du repérage de la subjectivité transmise par les images et dévoile comment, dans le sujet énoncé, transparaît le sujet de l'énonciation.

ALLÉGORIE ET GESTE CRÉATEUR

Ce qui vient d'être dit énonce plus techniquement ce que la peinture contemporaine fait perdurer, non pas de la tradition, mais de la continuité créatrice.

Contextualiser le geste créateur dans le domaine psychologique de la subjectivité reviendrait à faire de l'artiste un individu, nié de fait par les interactions sociales dont il dépend. Il en est de même pour la production des œuvres et au-delà des images qui les constituent. Ces images sont de nature prédictive, ce qui permet de nuancer certains degrés de l'allégorie:

- L'allégorie – en utilisant des métaphores issues d'images toutes prêtes à servir un discours – établit un parallélisme par contiguïté dans un code langagier ou plastique propre à la charger de sens.
- Lorsque l'allégorie autorise une part interprétante du spectateur, c'est-à-dire en permettant au spectateur, par inférence abductive, d'imaginer une source ou de la mettre en parallèle avec une proposition plastique plus injonctive, elle établit alors une relation de ressemblance dans ce parallélisme.
- Enfin, lorsque l'allégorie est insue et que les images se forment sans que le répertoire de références puisse vérifier ou proposer lui-même une source, le champ est alors si vaste qu'on peut dire qu'il est à lui seul la figure allégorique du musément de l'artiste. Il perd toute valeur prédictive si ce n'est *a posteriori*, lorsque l'interprétation possible en aura été faite. Dans cette attente, on a affaire au niveau le plus bas de l'allégorie, un niveau de priméité, où toute image révélée, surgie, issue de la main de l'artiste peut ne pas être indexée à un répertoire.

Bien sûr l'allégorie sera contestée du point de vue formel, puisqu'on peut toujours répertorier une œuvre dans l'univers figuratif, abstrait ou selon la dualité moderne/contemporain, etc. Quoi qu'il en soit, ce qui est pris en compte ici, c'est la capacité de l'artiste à produire des images qui, libres de toute référence ou indexées à certaines, se présentent comme la figurabilité du processus créateur. En effet, quand bien même un artiste répondrait à une thématique par une figure allégorique connue, la manière dont il l'interprète, lorsque l'allégorie est codée, est une posture esthétique discriminée de toute autre, sa réponse reste singulière et, de ce point de vue, le musement à l'œuvre, dans cette sémiotique, a pour objet la présence d'images prototypiques convergentes autour de légisignes acquis par l'histoire de l'art⁸. Le savoir de cette sémiotique «musée» est insu, mais tissé dans l'histoire personnelle de l'artiste. Ce qui le fera tendre vers les signes d'une figure déjà connue ou reconnaissable. Ainsi, on peut préciser deux dynamiques dans ces sémiotiques, la première produite par rupture avec les éléments formels, prototypiques, ayant pour objet le rapport entre l'artiste et son musement, et une autre plus «consentie», dont l'objet montre un savoir sur les représentations. Le répertoire allégorique relève de ces deux types à la fois, mais en formulant le terme de répertoire, j'aborde un des niveaux de l'allégorie, celui dont les *représentements*⁹ ont une dimension symbolique, qui nous feront toujours reconnaître le *Printemps* dans une toile, qu'elle soit de Botticelli ou de Poussin.

Cette création possible, qui est d'une nature particulière, peut être rapprochée de ce qu'Adorno nomme «allégorie de l'improvisation», à propos de la musique informelle. L'idée est séduisante car elle s'applique au moins aux deux formes énoncées, la première concernant la forme allégorique «orthodoxe», qui s'apparenterait à la catégorie de la «réurrence modifiée», et la deuxième réduisant la musique informelle à l'allégorie de l'improvisation¹⁰. Le musement est le tissu même de l'improvisation et de l'application. L'importance du musement pourrait tenir lieu de subjectivité, si on ne prenait la

précaution de dire qu'il est social, «collectif», c'est-à-dire comme flot continu d'un groupe ayant en commun les mêmes habitudes.

Le travail du scribe est supposé se terminer avant que le travail de création ne soit accompli. Le scribe est supposé savoir lire les pensées (et là nous pourrions le considérer comme Manticien) à tel point qu'il connaît une partie (peut-être le tout) du travail créateur du Museur jusqu'au moment présent, mais non ce qui est à venir. Ce qu'il veut que le graphe exprime concerne l'univers tel qu'il sera quand il viendra à l'existence. S'il hasarde une assertion pour laquelle il ne trouve pas de garantie dans ce que le Museur a pensé jusque-là, elle peut ou peut ne pas s'avérer vraie. (4.431)¹¹

De cette proposition, la sémiotique de création produite est une inscription de même type que la mantique mythologique: tout se passe comme si cette sémiotique traduisait un courant du flot de pensées:

[L]a sémiotique propose à l'analyse de son processus un représentement, un objet dont il tient lieu et un interprétant en charge de «livrer», dans l'assertion, une information sur l'objet et l'identification de ce dernier [...]. Le représentement iconique se prend lui comme objet.¹²

Cela ne signifie pas que le musement soit unilatéral, marqué par les affres géographiques des lieux où vivent les artistes; pourtant cela reste en partie vrai. Ce qu'il faut retenir, c'est que la formation même de l'hypothèse créatrice se fait dans un certain contexte et qu'un Mélanésien de Nouvelle-Calédonie n'aura pas la même qualité de musement qu'un Provençal: ce qui était déjà présent dans le *modus agendi, scribendi* ou *tractandi* des *Métamorphoses* d'Ovide, qui met en valeur les qualités stylistiques et rhétoriques propres aux divers champs culturels.

L'allégorie a besoin d'éléments symboliques pour être saisie comme telle. Or les figures du musement ne peuvent être symboliques. Ce que l'on peut dire, c'est que la nécessité du surgissement met en place des signifiants et, de ce point de vue, assure une fonction symbolique. Ces formes sont un «précipité» du musement, des signifiants «mis pour» qui représentent une stase du flot de pensées. Partant du fait que

l'allégorie est la représentation concrète d'une figure abstraite, on considérera le flot du musement comme une suite continue d'abstractions, au sens visuel, émotionnel, réel, etc. Autrement dit, la virtualité des images du musement doit être comprise comme une abstraction; ces images ne sont pas réelles mais, en produisant certains effets, elles acquièrent une dimension de réalité. Elles peuvent être chaotiques, parfois violentes, parfois apaisantes, continues, subordonnées ou pas aux conditions physiques vécues par le sujet musant, mais elles sont omniprésentes, quel que soit le moment de création. L'artiste, face à la pièce qu'il est en train de réaliser, muse sur son passé ou sur le prochain événement plastique, et alors qu'il est tout à son œuvre, et tout en continuant à muser, des formes se détachent de lui, « tombent » en quelque sorte sur sa toile ou son support, et s'oublient. Ces formes-là, découpes dans le processus, sont une allégorie de ce que peut être le moment musé de la création dont on sait bien, qu'en dehors de cette émergence, il reste totalement inaccessible. Les limbes de l'œuvre agissent comme un lapsus ou un acte manqué, seuls à rendre compte d'un « agir » de l'inconscient. Ces représentations, « déhiscences » du geste créateur, comme aurait pu l'affirmer Merleau-Ponty¹³, sont des icônes, elles ne peuvent être ni des images, ni des diagrammes, puisqu'elles sont tributaires d'un inventaire de conditions qui ne montrerait aucune pertinence matérialisée de l'intérieur, ni exclusivement des métaphores, puisque les déplacements ou condensations opérés nécessiteraient un codage identique pour tous. L'établissement de ces codes par la tradition ont ici un sens réel, si l'on souhaite figurer des énoncés tels que liberté, justice, mort, amour, etc.

La description de ce phénomène permet de concevoir que toute création est allégorique par une inévitable sédimentation processuelle: il s'agit d'une image du musement, d'une abstraction, puisqu'elle n'a pris forme qu'en tant que virtualité surgie, et qu'elle est représentée de manière concrète. De cette manière, aucun indice ne vient brouiller le flot du musement, si ce n'est la rupture. On ne peut connaître

le musement que par coupures. Ainsi, toute forme produite ne peut être qu'une abstraction du musement, inaccessible concrètement parlant. La forme qui en ressort est nécessairement la concrétude d'une image de priméité produite dans le musement ou elle est ce que Daniel Arasse, sur le mode comparatif d'avec la psychanalyse, pourrait nommer la figurabilité de l'œuvre (1997: 14, note 24).

L'ALLÉGORIE: PHASE D'UNE RELATION ENTRE MÉMOIRE ET GESTE CRÉATEUR

Dans les arts dits primitifs, ce qui compte, c'est de restituer un « savoir » sous forme symbolique, d'en garder la mémoire en en préservant les signes. Ces signes-là sont des signes diacritiques. Ils rappellent ceux de la tradition par leur structure, mais pas forcément par imitation. Ainsi l'installation *Les Tarots qui pleurent*, de l'artiste kanake Denise Tiavouane, reprend, de manière critique et poétique, les éléments de la culture locale (le tarot est un tubercule voisin de l'igname que l'on trouve sur la Grande-Terre en Nouvelle-Calédonie) en installant, dans un champ, des bâtons mis à leur place, « vêtus » de jupe de paille, sonorisés et animés dans une petite chorégraphie qui reste sur place. Elle dénonce ainsi la blessure coloniale qui a atteint les Kanaks dans leur quotidien. Chacun sait pourtant que, sans imiter ni les légendes, ni les formes traditionnelles, ce répertoire de signes (elle attribue ici aux tarots la même valeur sacrée qu'à l'igname, mais en symbolisant l'agriculture qui est indispensable à l'harmonie entre tradition et quotidien) est une proposition concrète (plastique) de significations communes affirmant leur attachement à la culture kanake.

On retrouve des phénomènes semblables dans l'art contemporain, où l'analogie formelle suffit à réactiver la mémoire de signes dont on ne connaît pas vraiment la signification, mais qui en « honorent » d'autres. La singularité de ces travaux est de proposer une imitation virtuelle. Ce qui est imité est une vague ressemblance à un objet dont le modèle ne peut être vraiment contrôlé, mais dont tout le monde s'accorde sur la validité de mémoire. Il s'agit d'une ressemblance au discours.



Ill. 4. Denise Tiavouane, *Les Tarots qui pleurent*.
© Centre culturel Jean-Marie Tjibaou.

Les objets de l'enfance font partie de notre oubli, l'installation d'artistes réactive la mémoire qu'il en reste et actualise des images qu'on ne se savait plus posséder. Il s'agit alors de souvenirs que l'organisation, le mécanisme de mémoire fait surgir. La mémoire nécessite une organisation. On ne se rappelle pas de tout.

Or, la sélection qui s'opère dans le répertoire des formes possibles émerge vraisemblablement selon les arcanes du désir parce qu'enfouies dans l'activité continue du musement. En ce sens, le lieu de la mémoire pour l'œuvre niche dans le désir de création. L'exemple de l'œuvre *Made of the 1st of May* (1995), de l'artiste contemporain Philippe Parreno, en donne un aperçu¹⁴. La réalité est livrée tout entière par la mémoire d'un signe particulier, dont l'approximation est le mode d'être. Ainsi, ce qu'engendre l'effet de mémoire est un rapport de type poétique et rhétorique par lequel toute œuvre, et *a fortiori* lorsque celle-ci comporte un titre, est une allégorie du musement. Le rôle de sentinelle sensorielle que peut tenir le désir permet l'inscription de traces, devenant plastiques au cours du processus créateur. L'œuvre tient lieu d'une instanciation mnémonique.

Ainsi l'art contemporain kanak, peut-être plus que tout autre art contemporain, utilise la mémoire comme valeur infinitive de l'émergence artistique, par addition de légendes ancestrales, du désir de les perpétuer, et de l'instanciation à laquelle elles donnent lieu par allégories interposées. La question de l'allégorie remet en cause aussi bien celle de l'autorité, selon Aristote (c'est-à-dire l'ensemble des signes diacritiques qui vont édicter la reconnaissance possible du contenu de l'image), que celle d'auteur

qui correspond à celle qui retient les figures du musement non travaillées par les légisignes d'une *doxa* iconographique.

Le mécanisme de l'allégorie, qu'il soit appréhendé sous les aspects « fonctionnalistes » de la tradition par codage de significations ou sous la forme de révélateur du processus créateur, agit en tout ou en partie comme l'effet connotatif de dénotation collective ou personnelle. Comme l'affirmait Heidegger, « l'art est poème ».

NOTES

1. Il faudrait faire une distinction entre artiste et créateur, mais ce serait hors de propos. Je me contenterai de préciser que j'emploie le terme d'artiste par facilité de langage mais qu'il convient de définir l'artiste comme celui qui produit des formes et endosse l'uniforme inscrit dans les habitudes sociales, une certaine répétition à la clef, c'est-à-dire faire une peinture figurative ou abstraite, dont la reconnaissance est acquise; le créateur sera celui qui donne libre cours au musement, qui prend donc le risque d'une rupture d'avec la reconnaissance esthétique, au-delà des anticipations qu'il peut faire. Le créateur n'a pas de programme, *il fait*, sans se soucier non plus de quelque notion de « beauté » que ce soit.

2. Le musement est un concept propre à Peirce, relatif aux pensées continues et non contrôlées qui occupent notre esprit. Un vagabondage continu de pensées qu'il appelle un Jeu pur (Deledalle, 1990 : 174).

3. On peut dire qu'il s'agit d'un symbole abstrait, « forme dégénérée du symbole dont le seul objet est un caractère général » (représentation de la France). Le symbole renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales (Deledalle, 1979 : 25).

4. Voir les trois niveaux de significations dans Panofsky (1967 : 30-31).

5. « Elle se distingue par conséquent de la métaphore filée moins par sa forme – il s'agit de la métaphore au sens formel peircien dans les deux cas – que par sa portée car la structure de l'allégorie est coextensive avec l'ensemble du texte, et non avec une de ses parties ». Voir le remarquable article de T. Jappy où sont développées avec précision les distinctions entre les degrés d'iconicité de la métaphore et de l'allégorie (2002 : 85-110).

6. Ne peut être identifié comme représentation une forme ou un son ou tout autre chose dont on ne peut dire que les qualités formelles. Le signe limité à cette présentation est admis comme signe iconique, ou *representamen* d'une autre sémiose. « Un *representamen* par la priméité seule ne peut qu'avoir un objet semblable » (2-276) (Peirce, 1978 : 149).
7. Le terme d'image muette reprend l'idée de sa non-transitivité; sans autre précision, elle ne dit rien en elle-même. Seule sa contextualisation permettra d'en dire quelque chose.
8. Le terme « type » vient du latin *typus* qui signifie « modèle, symbole », et du grec *τύπος* qui signifie « figure, image, modèle, empreinte, marque, caractère d'écriture » (voir *Dictionnaire étymologique Larousse* [1971] et *Petit Robert de la langue française* [1990]). La trichotomie du signe en sémiotique fait apparaître le rôle fondamental du type (ou légisigne) comme signe de loi qui gouverne une habitude de représentation (Deledalle, 1990 : 150-151).
9. Le terme de *représentement* a été « francisé » par M. Balat en remplacement du *representamen* de Peirce (Balat, 2000a : 22 ; Deledalle, 1979 : 65-66).
10. À ce propos, Adorno pense que l'absence de notation musicale ancre l'improvisation dans l'allégorie qui en est la réduction créatrice motivée aussi bien par la matérialité de la forme que par le sujet. Cité par M. Ratté, 1998 (Adorno, 1976 : 246).
11. M. Balat cite une traduction de Janice Deledalle-Rhodes dans laquelle se distinguent deux niveaux de savoir (Balat, 2000b : 138).
12. M. Balat développe ces trois positions : le manticien, la pythie et l'interprète. Ces trois concepts illustrent trois positions interprétantes d'un objet qui se veut inouï au sens de l'impossibilité *a priori* d'en savoir quelque chose. Tout ce que l'on en sait et saura passe par la forme propre de sa représentation (*ibid.* : 142).
13. On peut rapprocher cette rupture du musement, ce moment d'inscription, de ce que Merleau-Ponty décrivait comme des présences au monde rendues visibles (1986 : 72).
14. Cette image de Parreno est reproduite dans l'ouvrage de Grosenick et alii (1999 : 381).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADORNO, T.W. [1982] : « Vers une musique informelle », dans *Quasi una fantasia*, Paris, Gallimard ;
- [1976] : *Autour de la théorie esthétique*, Paris, Klincksieck.
- ARASSE, D. [1997] : *Le Sujet dans le tableau*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches ».
- BALAT, M. [2000a] : *Fondements sémiotiques de la psychanalyse*, Paris, L'Harmattan ;
- [2000b] : *Psychanalyse, logique, éveil de coma : le musement du scribe*, Paris, L'Harmattan.
- CHÂTEAU, D. [1997] : *Le Bouclier d'Achille, théorie de l'iconicité*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels ».
- DELEDALLE, G. [1990] : *Lire Peirce aujourd'hui*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Le point philosophique » ;
- [1979] : *Théorie et pratique du signe, introduction à la sémiotique de Charles S. Peirce*, Paris, Payot.
- GROSENICK, U., L.B. LARSEN et B. RIEMSCHEIDER (dir.) [1999] : *Art at the Turn of the Millennium*, Cologne, B. Taschen.
- GROUPE μ [1982] : *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. « Essais ».
- JAPPY, T. [2002] : « Propos sur l'allégorie », dans T. Jappy et J. Rhétoré (dir.), *Sémiotique peircienne : état des lieux*, Actes du colloque international 2001, Canet-Plage, Presses universitaires de Perpignan.
- MERLEAU-PONTY, M. [1986] : *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- PANOFKY, E. [1967] : *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard.
- PEIRCE, C.S. [1978] : *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle), Paris, Seuil.
- RATTÉ, M. [1998] : « Le Problème du devenir dans le concept adornien de "musique informelle" », dans *Æ*, vol. 3 (automne) ; [http://www.uqtr.ca/AE/vol_3/ratte.htm].
- RÉTHORÉ, J. [1988] : *La Linguistique sémiotique de Charles S. Peirce : propositions pour une grammaire phanéroscopique*, thèse de doctorat d'État, Université de Perpignan.
- YATES, F. [1975] : *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard.

DE LA MÉTAPHORE À L'ALLÉGORIE DANS LA SÉMIOLOGIE ÉCOLOGIQUE

GÖRAN SONESSON

Quand, à l'invitation de Tony Jappy, nous avons entrepris d'écrire un article sur l'allégorie, nous y avons d'abord vu un problème qui se situe plutôt à la périphérie de la rhétorique visuelle et, surtout, dans la conception qui est la nôtre. Pour les classiques, l'allégorie est d'abord quelque chose qui excède la métaphore; pour les romantiques, elle est un signe en quelque sorte plus indirect que le symbole. Pourtant, en fin d'analyse, dont l'article qui suit est le témoignage, nous avons découvert non seulement que l'allégorie permet de poser des questions qui servent à renouveler «notre» système post-structuralistique de rhétorique, mais que, chemin faisant, le versant rhétorique de nos préoccupations a pu être intégré à une autre problématique, celle de l'iconicité, à laquelle nous avons consacré des travaux importants. Pour rendre visible cette intégration – dont nous ne soupçonnions même pas la possibilité –, nous avons été amené à reprendre, parfois textuellement, quelques passages d'articles antérieurs (dont la provenance sera signalée aux lieux indiqués). La raison de cette démarche est double. Premièrement, si notre manière de concevoir la rhétorique est désormais assez connue, beaucoup de lecteurs l'ignorent encore. C'est pourquoi, il est impératif de commencer par présenter la théorie dont les considérations sur l'allégorie ont permis de refaire la structure. En second lieu, en adoptant notre propre perspective d'écrivain et avant d'introduire la modification dont l'allégorie a été la cause, nous avons voulu retenir nos meilleures formulations du problème avant la remise en question occasionnée par l'allégorie.

Dans les taxonomies traditionnelles, on oppose d'habitude l'allégorie à la métaphore: on en parle même comme d'une «métaphore filée». Cependant, les romantiques allemands y voyaient plutôt le contraire du symbole, dans un sens qui n'a rien à voir avec celui attribué par Peirce à ce terme, mais dont la signification ne s'épuise pas non plus dans l'usage du terme fait par Saussure et par les symbolistes de la fin du XIX^e siècle: il s'agit, en effet, d'un signe dont le «fondement iconique», pour reprendre la terminologie peircienne, est maximale et distendu. Comme le structuralisme (phonologique d'abord) nous l'a enseigné, chaque opposition suppose une ressemblance fondamentale: elle constitue une différence sur le fond d'une ressemblance. On ne saurait donc comprendre l'allégorie qu'en la plaçant à l'intérieur du contexte conceptuel auquel elle appartient. Or, de l'Antiquité tardive

– où l'allégorie trouve son origine – à l'époque romantique, ce contexte change. Il est appelé à se transformer encore aujourd'hui.

Toutefois, les figures traditionnelles de la rhétorique, conçues par rapport aux ressources offertes par le langage, n'ont elles-mêmes qu'un sens « métaphorique » quand elles sont utilisées dans le domaine des images. Pour concevoir une rhétorique visuelle, il faut aller au-delà de la topologie reçue. De ce point de vue, la contribution du Groupe μ reste exemplaire. Dans leurs premiers travaux, le Groupe μ (1970) a retenu les figures classiques de rhétorique, tout en les analysant dans les termes des traits sémantiques entrant dans des relations d'union et de chevauchement. Plus tard, cependant, devant la difficulté à déterminer si la « chafetière » pouvait être conçue comme une métaphore ou non, le Groupe μ (1976; 1992) a abandonné les figures au profit des quelques propriétés plus générales dont on fait souvent état pour les expliquer, à savoir l'absence ou la présence d'un élément, ainsi que les rapports de conjonction ou de disjonction subsistant entre plusieurs éléments. Nous avons nous-même, ici même (Sonesson, 1996b), à l'invitation du Groupe μ , soutenu que l'oxymore, transplanté au domaine des images, ne constitue pas une figure particulière, mais toute une dimension supplémentaire de la rhétorique¹.

On pourrait se demander, dans le même esprit, s'il ne faudrait pas voir, dans le mode allégorique, une opération particulière susceptible de surdéterminer les autres opérations de la rhétorique visuelle. Nous pensons pouvoir démontrer que le mode allégorique est équivalent à ce que nous avons appelé ailleurs *la troisième dimension de la rhétorique*, celle qui concerne les degrés de fictionnalité (Sonesson, 1996b), qui, en outre, relève de *l'iconicité secondaire*, telle que nous l'avons présentée dans notre métacritique de l'iconicité (Sonesson, 2001). On ne saurait faire comprendre l'importance que l'allégorie revêt désormais dans notre conception de la sémiotique, sans entrer d'une manière assez détaillée dans notre système de rhétorique, ainsi que dans nos travaux sur

l'iconicité. Dans ce qui suit, nous allons donc revisiter quelques parties de ces travaux.

Pour pouvoir entamer cette discussion, cependant, il est nécessaire de présenter d'abord la partie de notre conception pour laquelle nous réclamons une originalité par rapport au Groupe μ : la fondation de la rhétorique, non pas dans une *normativité* quelconque, mais dans la *normalité* du monde de la vie, que d'aucuns ont appelé la physique écologique, dont l'origine se trouve dans la perception, mais qui se prolonge dans les structures de la socialité. De ce point de vue, le degré zéro, à partir duquel se définit la rhétorique, n'est nullement arbitraire, contrairement à ce que l'on a l'habitude de soutenir.

DE LA NORMALITÉ À LA NORMATIVITÉ DANS LE MONDE DE LA VIE

Quelle qu'elle soit, la signification est tout d'abord une propriété de la perception. Dès que nous tentons d'aller au-delà du modèle linguistique, nous sommes obligés de passer par la perception, dont la signification précède celui du signe. La phénoménologie husserlienne et l'École pragoise de sémiotique l'ont reconnu naguère, mais cette découverte se répand déjà depuis un certain temps dans la psychologie ainsi que dans les sciences cognitives.

Que le signe, avant d'être autre chose, soit un objet de perception, l'École de Prague l'a parfaitement reconnu dès les années 1940. Selon Mukarovsky (1974), l'œuvre d'art est un artefact, qui n'acquiert une vie réelle que du moment où il est perçu par quelqu'un, qui par là même le transforme en une « concrétisation », remplissant ses « lieux vides et indéterminés » à partir de ses propres expériences. Or, pour Mukarovsky, ces expériences sont de nature sociale: elles ont été formées dans la société dans laquelle le sujet percevant mène sa vie. Donc chaque acte de perception est surdéterminé par des normes, des canons et des répertoires des œuvres exemplaires².

Ce modèle repose sur quelques principes plus généraux tirés de la phénoménologie de Husserl, notamment ceux qui concernent les régularités

caractérisant « le monde de la vie » (le *Lebenswelt*), c'est-à-dire cette première couche de réalité qui, pour le sujet de la perception, « va de soi » et qui est donnée directement dans la perception. Selon un de ces principes, un objet quelconque apparaît toujours, dans la perception, dans une perspective donnée, par l'intermédiaire de quelques-unes de ses parties, et cet objet est conçu d'une manière particulière, tout en étant toujours perçu en tant que tel. Cela explique la présence des vides et des lieux indéterminés dans l'œuvre d'art, ainsi que dans n'importe quel autre signe – et dans n'importe quel autre phénomène perceptif doué de signification.

En effet, l'importance du monde de la vie, du *Lebenswelt*, pour une description perceptive de l'image et des autres objets sémiotiques, va bien au-delà des éléments repris par l'École de Prague. L'idée d'un monde de la vie, entendu comme une couche de significations considérées comme évidentes, dont on ne veut pas ou ne peut pas mettre en doute la vérité, a été développée par d'autres phénoménologues, notamment par Alfred Schütz (1932; 1967), dans le cas de la socialité, et par Aron Gurwitsch (1957; 1974), dans le cas de la perception. On retrouve aussi cette conception chez Peirce, qui définit l'abduction comme une conclusion fondée sur une régularité, qui n'a pas été démontrée mais qui est néanmoins généralement acceptée; ainsi que dans la notion de « masse perceptive » caractérisée par le formaliste Yakubinskij et reprise par Vygotsky et Bakhtine (voir Wertsch, 1985: 84sq.).

La science du *Lebenswelt* a été redécouverte, plus récemment, par Greimas (1970: 49sq.) d'abord, qui la décrit comme une « sémiotique du monde naturel », dans le sens où l'on parle d'une sémiotique des langues naturelles, à savoir la linguistique. Dans les deux cas, la naturalité vient du sentiment du sujet qui en fait usage. On retrouve l'idée dans une autre terminologie, à savoir la notion de « physique naïve » chère aux sciences cognitives (Smith, 1995; Smith et Casati, 1994). Les principes mêmes du *Lebenswelt* ont été repris – souvent littéralement – et amplifiés par le psychologue James Gibson (1978; 1980) qui en parle

comme d'une « physique écologique », à la base de la psychologie écologique qu'il a inaugurée, et dont la tâche est de décrire les conditions de possibilité de la perception d'un sujet réel dans l'environnement de tous les jours.

À l'instar de Husserl, Gibson revendique les particularités de la perception dans le monde réel, opposées aux perceptions produites artificiellement dans les laboratoires. Selon sa formule instructive, ce sont les principes de la « physique écologique », non pas ceux de la physique tout court, qui sont détournés par la magie – et, pourrions-nous ajouter, par la rhétorique visuelle. Ainsi que tout ce qui « va de soi », ces lois ne deviennent manifestes qu'une fois qu'elles sont transgressées, comme c'est aussi le cas dans la rhétorique, dans la proxémique et dans la sémiotique de la culture. Certaines des « lois » de la « physique écologique » sont identiques aux régularités du *Lebenswelt*. Comme le fait judicieusement remarquer Manar Hammad (1989: 31sq.), beaucoup de régularités finissent par être érigées en règle. En effet, comme l'avaient reconnu les formalistes russes avant l'École de Prague, la norme une fois établie ne l'est pas pour longtemps, servant, entre-temps, comme fond sur lequel se détachent les transgressions. C'est, en tout cas, en appliquant ces principes à l'histoire de l'art que nous avons pu décrire le modernisme dans les arts plastiques comme une formidable machine rhétorique.

Comme nous l'avons démontré ailleurs (Sonesson, 1989: I.2.2), la surdétermination sociale n'est pas valable seulement au niveau du signe, mais aussi au niveau des significations qui précèdent la constitution du signe: le dé n'est pas perçu d'une manière moins immédiate que le cube. Contrairement à Greimas, qui voudrait voir dans « le monde naturel » un système sémiotique comme un autre, il faut sans doute admettre, avec Gibson ou Husserl, qu'il s'agit là d'une couche fondamentale de signification sur laquelle reposent tous les systèmes de signification possibles. Mais cela n'empêche pas cette couche élémentaire d'être déjà socialement encadrée: de constituer, dans les termes de Gurwitsch, une variété socioculturelle particulière du monde de la vie.

Dans cette perspective, le signe apparaît comme une modification particulière de l'intentionnalité perceptive. Remontant en deçà de ce qui est simplement donné pour acquis par Peirce, aussi bien que par Saussure et Hjelmslev, Husserl (1939:174*sq.*) définit le signe comme une unité complexe qui consiste dans une entité qui est perçue directement alors qu'elle est non thématique, soit l'expression; et une autre entité qui est thématique, tout en étant donnée d'une manière indirecte, soit le contenu (Schütz, 1967: 294*sqq.*). L'idée, selon laquelle un signe d'un genre particulier, l'image, est un cas de perception indirecte, a d'ailleurs été reprise plus récemment dans la psychologie de perception par Gibson (1980; 1982). C'est à ce niveau qu'il faut poser la question des absences et des présences: est absent ce qui est perçu d'une manière indirecte (au deuxième degré ou plus) tout en restant thématique, alors qu'est présent ce qui est moins thématique, mais perçu de façon plus directe.

La norme relève-t-elle donc de la normativité ou de la normalité? Dans un premier temps, plus près de la perception, c'est de toute évidence la normalité qui prédomine. Nous sommes dans le monde de la vie, dans le sens d'un *Umwelt* commun à tous les êtres humains. Dans un second moment, pourtant, la rupture se définit non pas tant par rapport aux attentes proprement dites qu'en relation à ce qui est désiré ou prescrit. Nous sommes alors au sein d'un *Lebenswelt* socioculturel particulier. En réalité, on passe de la normalité à la normativité par plusieurs états intermédiaires, comme l'avait déjà reconnu l'École de Prague. Dans les deux cas, cependant, le degré zéro n'est jamais arbitraire: il est défini par les structures élémentaires de la perception communes aux êtres humains, ou, sinon, par les configurations de la socialité, partagées par tous ceux qui vivent dans une culture donnée (Sonesson, 2000).

LES QUATRE DIMENSIONS DE LA RHÉTORIQUE DÉRIVÉES DE L'ÉCOLOGIE DE LA PERCEPTION

Dans le monde de la vie, cependant, la particule élémentaire n'est plus le signe, ni ses *figuræ*. C'est,

dans les termes de Gibson, l'«objet détaché indépendant». Et c'est à partir de cette particule, bien en deçà des signes, qu'il faut concevoir ce qui tient lieu des disjonctions et des conjonctions ainsi que des présences et des absences. Or, ces opérations ne sont pas suffisantes pour rendre compte de toutes les manières dont la rhétorique visuelle – telle la magie – peut produire des déviations³.

Pour concevoir une rhétorique du visuel, il faut donc partir du monde de la vie, cette première couche de réalité qui, pour le sujet de la perception, «va de soi». Dans ce monde, il y a des objets (ou, comme le dit Gibson, «des substances») qui sont plus ou moins indépendants, mais qui entretiennent des rapports d'intégration plus ou moins forts, allant de la simple coexistence à la relation entre le tout et ses parties – en d'autres mots, de la contiguïté à la factoralité. Une première rhétorique consiste en un bouleversement de ces rapports, qui est semblable à la magie, telle que la conçoit Gibson. Nous nous attendons donc à retrouver dans les images les «objets indépendants» du monde de la vie, ni fondus dans des entités plus larges, ni divisés dans des objets plus petits. Si le degré d'enchevêtrement des choses est modifié, il y a rupture de normes et donc rhétorique. Selon nos analyses antérieures, cette rhétorique est beaucoup plus complexe que ne l'admet le Groupe μ , puisque l'absence d'un élément n'exclut pas – mais au contraire, dans le cas le plus commun, implique – la présence d'un autre élément, et *vice-versa*. Aussi existe-t-il toutes sortes de cas intermédiaires entre la disjonction et la conjonction des éléments; mais, même quand la rhétorique a été modifiée dans ce sens, elle n'est pas susceptible de rendre compte de toutes les manières de décevoir l'attente dont une écologie sémiotique est capable.

Telle que nous l'avons présentée ailleurs, la rhétorique visuelle est nécessairement pluridimensionnelle (Sonesson, 1996b; 1997): on produit du sens en allant contre les attentes, non seulement en ce qui concerne la continuité et l'organisation hiérarchique du monde perceptif, mais également quant au taux de ressemblance entre les

configurations et l'échelle de fictionnalité des représentations, ainsi que du point de vue de la classification des signes picturaux eux-mêmes.

Dans le premier cas, les parties qui composent le monde perçu sont distribuées de façon peu habituelle. On est confronté, dans les circonstances les plus communes, à la fois à l'absence d'élément, dont la présence est anticipée, et à la présence de quelque chose, dont on n'avait pas prévu la perception en ce moment et en ce lieu. En effet, une absence seule ou une présence seule sont rarement suffisantes pour produire du sens à partir des structures écologiques de la perception ou de la socialité. Encore faut-il relativiser nos descriptions, non pas par rapport aux disjonctions et aux conjonctions, qui présentent trop de cas intermédiaires, mais en relation avec les degrés d'intégration, dont les plus simples sont la *factoralité* (les parties de l'«objet indépendant») et la *contiguïté*. Dans le cas de la contiguïté, on trouve difficilement des exemples d'absence d'une contiguïté attendue, autrement dit d'une suppression, qui ne suppose pas aussi la présence de quelque chose d'inattendu (mais le cas inverse est très commun, notamment dans la publicité). En effet, la présence d'une contiguïté inattendue, ou, en d'autres termes, d'une *adjonction*, est réalisée par des exemples aussi banals qu'une couronne placée à côté d'une bouteille de gin d'une certaine marque, ou la classique fille nue dans une voiture. Cela n'a rien de mystérieux: les objets indépendants sont précisément ceux dont l'apparition ne peut pas être prévue à partir d'autres éléments du contexte; et, pourtant, certains contextes les reçoivent moins aisément. En revanche, dans le cas de la factoralité, la *suppression* est aussi facile à concevoir: en connaissant l'objet indépendant, on sait aussi quelles sont les parties qui peuvent lui faire défaut. Dans les deux cas, toutefois, on trouve plus souvent la présence d'une contiguïté inattendue combinée avec l'absence d'une contiguïté attendue – en d'autres mots, une *substitution*.

À l'intérieur de la deuxième dimension de la rhétorique visuelle, un effet de sens est produit quand les unités expérimentées ne sont pas, comme à

l'accoutumée, clairement démarquées entre elles; ou, au contraire, quand leur séparation va tout au bout de la contradiction, formant des oxymores visuels. Quant à la troisième dimension, elle suppose que les étagements de la signification à l'intérieur de signes vont bien au-delà de ce que l'on attend: on n'identifie une couche indirecte de signification que pour en trouver une autre à l'intérieur. Finalement, en créant une confusion ou une inversion des catégories des images elles-mêmes, considérées comme des espèces particulières de signes, on produit encore de la rhétorique. On pourrait dire, en simplifiant, que la rhétorique relève de l'indexicalité, de l'iconicité, de la symbolicité, mais également de la systématité, c'est-à-dire des relations intérieures au système de signes.

Dans un modèle adéquat de la rhétorique visuelle, au moins ces quatre dimensions sont nécessaires. Ce système d'explication est né d'une discussion que nous menons depuis un certain nombre d'années avec le Groupe μ (Sonesson, 1996a). Dialectiquement, ces quatre dimensions sont donc le produit de cet entretien. En plus, ce modèle part essentiellement des présuppositions que nous partageons avec le Groupe μ : l'importance fondamentale de fonder la rhétorique sur la perception et sur le système cognitif des êtres humains⁴. À l'instar du Groupe μ , dans leurs travaux plus récents sur la sémiotique visuelle, nous avons abandonné les figures traditionnelles de la rhétorique verbale, mais nous retiendrons le principe selon lequel la production de sens passe par la transgression de normes (entendue aussi dans le sens de la normalité). Comme nous avons déjà étudié ailleurs les caractéristiques de la première et de la deuxième dimensions (Sonesson, 1996b), nous allons maintenant aborder la troisième dimension, ce qui nous ramène à la figure traditionnelle de l'allégorie.

LE MODE ALLÉGORIQUE EN TANT QUE PLUS OU MOINS DE RÉALITÉ QUE PRÉVUE⁵

Contrairement aux deux premières dimensions de la rhétorique, qui concernent nos attentes fondées sur le monde de la vie, la troisième dimension dépend de notre reconnaissance du caractère sémiotique de

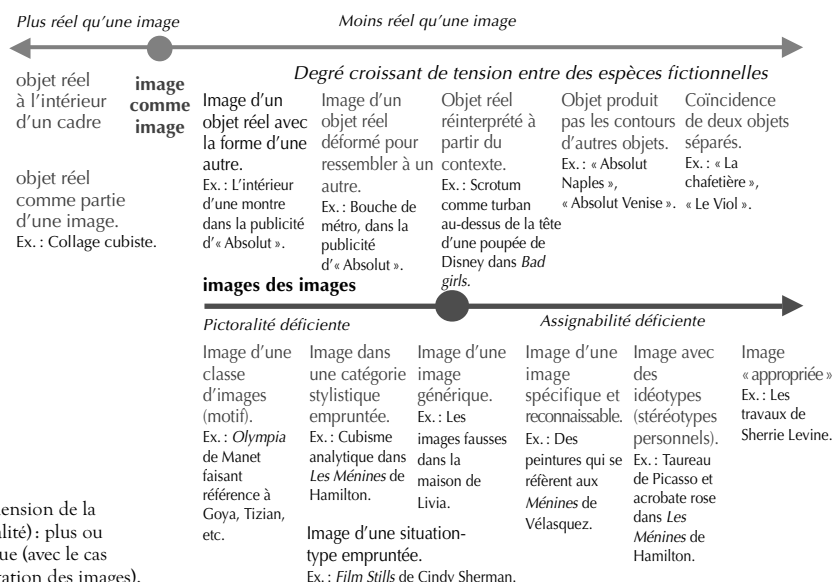


Figure 1. La troisième dimension de la rhétorique (niveau d'irréalité): plus ou moins de réalité que prévue (avec le cas particulier de la représentation des images).

l'image: en tant que signe, l'image est « irréaliste » ou « fictive » (voir fig. 1). Dans un espace déjà défini comme pictural, nos attentes peuvent être contredites de deux manières: ou bien en présentant dans cet espace quelque chose qui est plus réel que l'image, ou en y introduisant quelque chose qui semble être moins réel que l'image elle-même. Dans le collage cubiste classique, une certaine partie de l'image contredit la fictionnalité anticipée de l'espace de l'image. Dans ce cas, des objets réels – un billet, une page de journal ou le siège d'une chaise – apparaissent en tant qu'éléments de la composition. Un exemple extrême serait celui d'un objet réel simplement placé, sans autre ajout, à l'intérieur d'un cadre ou d'autre chose, suggérant la délimitation d'un espace fictif.

Dans l'autre direction prévue par le modèle, il est possible d'ajouter des niveaux supplémentaires d'irréalité à l'espace de l'image, en créant un degré croissant de tension entre les genres fictifs. Il s'agit, par exemple, des images qui, en tant que telles, montrent simplement des objets qui peuvent exister dans notre monde socioculturel, mais qui, dans certaines circonstances, suggèrent la présence d'autres objets, qui ne sont pas des images.

Donnons l'exemple d'une partie d'image qui représente un objet indépendant et qui, dans le contexte d'un ou de plusieurs autres objets, suggère la

présence d'un autre objet, sans le représenter: ainsi, dans une image de l'exposition *Bad Girls*, un scrotum placé au-dessus de la tête d'une poupée d'Aladin, tirée du film de Disney, peut être réinterprété comme un turban.

De bons exemples d'une autre variété de figure rhétorique sont donnés dans la publicité d'« Absolut Vodka »: la bouteille apparaît chaque fois sous le couvert d'un aspect caractéristique d'une ville européenne. Dans certains cas, des objets réels ont été déformés afin de ressembler à un autre objet, à savoir la bouteille d'« Absolut ». Ainsi, dans la publicité d'« Absolut Rome », une mobylette est vue dans une perspective étrange et légèrement modifiée afin de ressembler à la bouteille; dans celle d'« Absolut Paris », la configuration reproduite est clairement celle d'une entrée de métro, qui, trop étroite pour être vraie, fait au contraire penser à la bouteille caractéristique d'« Absolut Vodka ». Un autre cas de fictionnalité secondaire est représenté par un objet fictif qui ne correspond à aucun objet isolé dans l'image, mais qui résulte des découpages d'autres objets – comme la volée d'oiseaux dans la publicité d'« Absolut Venise », ou la constellation de linges et le réverbère dans « Absolut Naples ». En effet, ces images ne sont pas des images de la bouteille d'« Absolut », mais la bouteille est fictionnellement présente dans les images⁶.

Un cas particulier de l'image impliquant un double niveau d'irréalité est l'image reproduisant une autre image, dans laquelle les deux niveaux fictifs sont des signes picturaux. Dans ce qui pourrait s'appeler la *représentation générique de l'image*, l'image ne représente aucune image particulière reconnaissable; il s'agit simplement d'une forme qui indique la catégorie dénommée image. Les *représentations spécifiques de l'image*, souvent décrites comme «des paraphrases visuelles», sont de plusieurs genres. L'espace nous manque ici pour entrer dans une discussion détaillée de ces types de représentations (Sonesson, 1994). Nous allons cependant démontrer que, de façon générale, ces différents niveaux de fictionnalité n'existent que parce que le sujet percevant y apporte des connaissances *extérieures à l'image*: dans les cas des représentations spécifiques, il est nécessaire d'avoir une connaissance indépendante des images reproduites; dans le cas des représentations génériques, il faut reconnaître la forme générale de l'image (dont la version la plus simple est le cadre).

D'une manière parallèle, si l'on reconnaît le siège d'une chaise comme objet physique réel à l'intérieur de l'espace pictural, c'est parce que l'on sait reconnaître cette catégorie d'objets dans le monde de la vie. Si l'on voit un turban dans l'image d'un scrotum placé au-dessus de la tête d'une poupée d'Aladin, c'est parce que la forme l'autorise, au-delà de ce qu'elle représente dans l'image, et que le contexte le suggère. C'est aussi parce que l'on sait reconnaître un turban dont la confirmation est loin d'être prototypique. Plus spécifiquement, peut-être, c'est parce que l'on a pris connaissance de la forme particulière de la bouteille d'«Absolut Vodka», que l'on peut, dans la publicité «Absolut Naples», reconnaître cette bouteille au-delà de la perception directe du linge, d'une part, et du réverbère, d'autre part. Dans tous ces cas, il est sans doute nécessaire de savoir percevoir les images en tant qu'images, mais cela n'est pas suffisant. Il faut quelque chose de plus.

Curieusement, en analysant autrefois cette dimension, nous n'avons pas tenu compte du cas dont

on fait ailleurs le plus souvent état: la surdétermination par le langage. Tout en faisant observer que les exemples des figures *in absentia* disjointes donnés par le Groupe μ , dans le domaine pictural (les titres des œuvres de Magritte) ou plastique (le cas fictif d'une toile montrant un carré intitulé «cercle»), ne peuvent pas être décrits simplement en termes d'absences et de disjonctions, puisqu'ils font intervenir plusieurs systèmes sémiotiques, nous n'avons jamais considéré ces cas dans notre propre système explicatif. Or, il est évident que le verbal, appliqué à l'image, intervient ici d'une manière identique au savoir socioculturel plus ou moins spécifique, qui nous permet de reconnaître le turban ou la bouteille d'«Absolut Vodka», et, le cas échéant, au savoir contextuel qui permet de projeter la figure du turban sur le scrotum en partant de la poupée d'Aladin.

Nous voici donc sur le terrain traditionnel de l'allégorie. Les allégories bien connues des vertus et des vices, des pays et des parties du monde, des sciences, des arts et des lettres, des états d'esprit, de l'amour et la mort, de la fortune, du temps et de la renommée, etc., recensées par l'iconologie traditionnelle (qui n'est qu'une iconographie dans le sens de Panofsky), sont bien de ce genre (Masson, 1974; Beigbeder, 1968; Benoist, 1970; 1975). Soit, par exemple, la figure de la mémoire:

[...] une jeune femme dont la tête est parée de bijoux, pour signifier que la mémoire est l'ornement de l'esprit. À ses pieds, un chien, animal réputé pour la fidélité de sa mémoire. À côté, une statue à deux têtes, symbolisant l'aptitude à reconnaître le passé comme le présent. (Masson, 1974: 107)

En prenant l'image (et à la fois l'expression et le contenu du signe-image) comme l'expression du signe allégorique, on constate que les ressemblances qui peuvent se trouver entre les deux plans du signe sont de nature extrêmement abstraite. En effet, il est question de structures presque vides, remplies par la connaissance du monde (un cas de *analogia entis*; voir Secretan, 1984) ou par la langue (une espèce de *analogia fidei* – terme généralisé, au-delà de la Bible, aux autres textes). Dans la dernière catégorie, il ne

faut pas seulement ranger les « ancrages » de Barthes et les figures *in absentia* disjointes du Groupe μ , mais aussi les « programmes » très détaillés rendant compte du *Printemps* de Botticelli et les explications proposées par Duchamp concernant *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. La bouteille d'« Absolut Vodka » ainsi que le turban relèvent de la première catégorie, même s'il s'agit de connaissances à des niveaux de généralité très différente.

Dans un livre sur l'histoire de l'allégorie (verbale) de l'Antiquité au Moyen Âge, Jon Whitman (1987: 2sq.) propose d'y voir une opération qui consiste à poser une *correspondance* pour ensuite procéder à en développer toutes sortes de *divergences*. Selon Whitman, l'allégorie, dans ce sens, est toujours menacée, à la fois par trop de correspondances, au cas où il n'y aurait pas de figure, et par trop de divergences, au cas où la figure cesserait de fonctionner. En postulant, par exemple, que la déesse Athéna est une allégorie de la sagesse, on introduit trop de divergence en la faisant agir (comme le fait Homère) par la colère, mais si l'on identifie simplement la déesse et la sagesse, il n'y a plus de figurativité⁷.

Ceux qui ont étudié le problème de l'iconicité reconnaissent ici une caractéristique de tout signe iconique: sans différenciation entre expression et contenu, il n'y a pas de signe, et sans ressemblance entre les deux plans, il n'y a pas d'iconicité. Or, nous pensons qu'il faut reconnaître dans le mode allégorique un cas très particulier de l'iconicité: où la distance entre les deux éléments portant la ressemblance est maximale dilatée, puisqu'elle est médiatisée par des moyens autres que l'image.

LE MODE ALLÉGORIQUE EN TANT QU'ICONICITÉ SECONDAIRE

Pour comprendre l'iconicité secondaire, il faut commencer par considérer l'iconicité primaire – et l'iconicité tout court. Les batailles à propos de l'iconicité ont eu lieu sur le terrain de l'image – mais les conclusions se traduisent, du moins en partie, à tous les objets possédant la particularité d'être iconiques. Dans ce qui suit, nous voudrions à la fois

renouer nos travaux antérieurs sur l'iconicité et poursuivre la réflexion sur l'iconicité secondaire. Dans ce but, nous commençons par reprendre quelques passages publiés ailleurs (Sonesson, 2001). Nous allons d'abord faire deux précisions. Premièrement, l'iconicité, telle qu'elle s'applique aux signes, est une *relation*; dans un signe particulier, elle peut donc *coexister* avec des relations d'indexicalité et de symbolicité (convention) entre la même expression et le même contenu.

Deuxièmement, l'iconicité n'est pas nécessairement visuelle, et elle ne donnerait pas obligatoirement lieu à des expériences d'illusion perceptive. En effet, selon la définition de Peirce, il y a iconicité dès que le signe se fonde sur des propriétés que les deux objets, entrant dans la relation, possèdent en tant que tels, indépendamment l'un de l'autre. Or, ces propriétés peuvent très bien être non visuelles et, ce qui est pertinent dans le contexte actuel, elles peuvent être abstraites, telle la propriété d'équilibre qui est commune à la balance et à notre idée de la justice (l'on retrouve l'exemple que Saussure donne du « symbole »).

Selon l'argument iconoclaste de Lindekens et d'Eco, parmi les sémioticiens, et de Bierman et de Goodman, parmi les philosophes, il n'y a pas de signes iconiques, ou, plus paradoxalement, les signes iconiques sont en réalité aussi conventionnels que les signes verbaux. Depuis les années 1960, cette conception a régné dans la philosophie et dans la perception sémiotique. Plus récemment, nous avons nous-même sévèrement contesté cette critique de l'iconicité (Sonesson, 2000; 2001). Mais la vraie question est ailleurs: il s'agit de comprendre *comment* les signes iconiques sont possibles.

On sait que, pour Peirce, l'icône est une priméité, l'index une secondéité, et le symbole une tiercéité; mais, en même temps, tout signe, en tant que tel, est une tiercéité. La seule manière de résoudre cette contradiction consiste à voir, dans l'iconicité ainsi que dans l'indexicalité, les conditions de possibilité des signes qui y correspondent.

Dans une de ses nombreuses définitions du signe, Peirce dit qu'une expression (*representamen*) ne

représente jamais le contenu (*object*) que d'un certain point de vue, qu'il appelle le fondement (*ground*). Ailleurs, il identifie ce fondement à l'abstraction ou à la propriété que l'on retrouve dans deux choses noires. On peut donc concevoir ce *fondement* comme ce qui sert à isoler les propriétés de l'expression qui sont pertinentes par rapport au contenu et *vice-versa* – en quoi le fondement est équivalent à la « forme » de Hjelmslev et, même plus largement, à la « relevance » de la phénoménologie (Gurwitsch, Schütz) ou de la pragmatique (Sperber et Wilson). Dans le cas de la girouette, mentionnée par Peirce, l'expression n'a pas besoin de ressembler à un coq, puisque cela ne fait pas partie de son fondement, qui est ici iconique; quant au contenu, à savoir le vent, sa force, entre autres choses, manque de pertinence pour le fonctionnement du signe et ne fait donc pas partie de son fondement, qui dans ce cas est indexical: c'est la contiguïté à la direction, non pas à la force, qui est pertinente.

Contrairement à ce qui a été dit (Bruss, 1978: 87), l'iconicité n'est même pas un signe potentiel. En effet, si l'on prend au sérieux la notion de priméité, il faut dire que chacun des objets pris séparément constitue une iconicité, mais seulement un fondement iconique potentiel, alors que deux objets pris ensemble peuvent former un fondement iconique réel, mais un seul signe iconique potentiel; ce n'est qu'avec le troisième élément, la fonction de signe, qu'il en résulte une icône. Contrairement à l'iconicité, l'indexicalité, qui est une secondéité, est à ce stade déjà réelle; mais elle n'est qu'un signe potentiel. Quant à la tiercéité du signe conventionnel (le « symbole » au sens plutôt idiosyncrasique de Peirce), elle n'est qu'une absence de fondement: aucune relation n'existe entre les unités indépendamment de la fonction sémiotique:

	Fondement (« Ground »)	Signe
Icône	★ ☆	★ ↔ ☆
Index	● ↔ ●	● ↔ ●
Signe conventionnel (« symbole »)	☞ ☜	☞ ↔ ☜

Figure 2. Les signes et leurs fondements, selon Peirce.

Peirce reconnaît trois types d'icônes: les *images*, qui se basent sur une ressemblance entre les qualités simples des deux unités mises en relation; les *diagrammes*, qui se fondent sur une ressemblance entre les relations intérieures des unités concernées; et les *métaphores*, « qui représentent le caractère représentatif d'un *representamen* en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre » (Peirce, 1931-58: II:277). Nous allons voir que les choses ne sont pas si simples.

On sait qu'un enfant âgé de 19 mois, qui n'a jamais vu d'images, est directement capable de les interpréter (Hochberg, 1980). Pour comprendre des images, on n'a pas besoin d'en avoir eu précédemment l'expérience; mais il faut sans doute avoir eu l'expérience du monde. Contrairement à ce que suggèrent des anecdotes tirées de l'anthropologie du XIX^e siècle, on a pu prouver (Kennedy, 1974) que même les « primitifs » comprennent les images sans difficulté.

Les vrais arguments contre les signes iconiques sont d'un autre ordre. Selon *l'argument de régression*, la relation de similarité ne peut pas constituer le fondement d'un type de signe, parce que tous les objets existants sont similaires aux autres d'une manière ou d'une autre, et si nous tenons compte de propriétés très générales, telles qu'« objet physique », « être vivant », etc., il faudrait conclure que chaque objet physique est signe de tous les autres objets physiques, que tout être humain est signe de tous les autres êtres humains, etc. Or, le cas n'est pas si chimérique comme le semblent penser Bierman et Goodman: des signes iconiques de ce genre ont effectivement été conçus à certaines époques de l'histoire de l'humanité, du néoplatonisme au symbolisme, en passant par Peirce, qui fait de Rumford un signe de Franklin en se référant au fait que les deux sont américains.

Cependant, le néoplatonisme suppose un monde de la vie fondamentalement différent du nôtre, et le symbolisme n'est peut-être, comme l'on dit, qu'une vue de l'esprit. Sans être aussi général que les propriétés dont parle Bierman, le fait d'être américain n'est normalement pas suffisant pour fonder un

signe; et même si l'on s'imagine un cas moins controuvé, un acteur blond choisi pour tenir le rôle d'un personnage blond, le trait iconique n'acquiert sa fonction que dans un contexte largement conventionnel. Au théâtre précisément, notamment au « théâtre pauvre », même un trait aussi abstrait que la prédominance de la dimension verticale peut servir à signifier iconiquement un être humain.

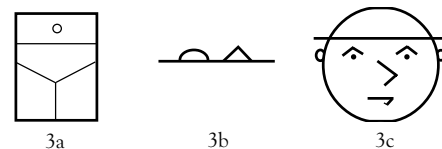
Selon l'*argument de symétrie*, la similarité, qui est une relation symétrique et réflexive, ne peut pas fonder la fonction sémiotique, qui est une relation asymétrique et non réflexive. Or, cet argument dépend de l'identification de la similarité à la relation d'équivalence de la logique formelle. La similarité, telle qu'elle se trouve dans le monde de la vie, n'est pas nécessairement symétrique et réflexive. Tversky (1977) et Rosch (1973; 1978) ont démontré que la ressemblance est ressentie comme étant asymétrique, dans la mesure où elle est régie par la proéminence: la Corée ressemble plus à la Chine que l'inverse. Le signe est simplement un cas particulier de ces relations de proéminence, le contenu étant, comme le reconnaît d'ailleurs la théorie phénoménologique du signe, plus thématique que l'expression. D'autre part, la similarité, telle qu'elle est vécue, n'est pas réflexive non plus: il est vrai, comme le soutient Goodman, qu'un tableau « ressemble » plus à un autre tableau qu'à ce qu'il représente: mais alors il faudrait parler d'une identité quant à la catégorie générale, non pas d'une ressemblance. En effet, la ressemblance doit être conçue comme une identité perçue sur le fond d'une dissimilitude fondamentale.

Il n'y a que la palette du droguiste qui repose sur des « qualités simples ». En revanche, les images, en langue ordinaire, sont des diagrammes ou des métaphores dans le sens de Peirce, parce que les propriétés communes à l'expression et au contenu sont des relations entre des relations, ou, pour reprendre la formule de Gibson (1982), « des variables d'un ordre supérieur ». C'est d'ailleurs la conclusion qu'Eco aurait dû tirer du fameux exemple de la reine d'Angleterre dont le portrait n'a pas de creux correspondant aux narines, ni de pores comme l'on

en trouve dans la peau. Néanmoins, on pourrait dire que l'image tend à produire l'*illusion* d'une ressemblance entre des qualités simples, alors que la cause de la similarité se trouve dans des propriétés beaucoup plus abstraites.

Peirce ne dit jamais si, dans un signe iconique, c'est l'iconicité à elle seule qui doit être considérée comme une condition suffisante pour postuler une fonction sémiotique entre un objet considéré comme étant l'expression et un autre objet posé en tant que contenu, ou si, au contraire, la fonction sémiotique, définie indépendamment, doit être ajoutée à l'iconicité, pour qu'il en résulte un signe iconique. Or, les deux versions existent dans la réalité (Sonesson, 1998). Dans le cas de l'image, il ne fait pas de doute que l'iconicité précède et justifie la fonction sémiotique, comme le démontrent les observations précédentes sur les enfants et sur les « primitifs ». Quand la relation de ressemblance précède et justifie la fonction du signe dans la perception, nous parlerons d'une *iconicité primaire*; en revanche, nous allons reconnaître une *iconicité secondaire* chaque fois que la fonction de signe doit être reconnue avant que l'on puisse apercevoir une ressemblance entre l'expression et le contenu⁸.

L'image repose donc sur une fonction iconique primaire. Cependant, il existe un genre de dessin qui n'est pas vraiment une image, mais qui peut être interprété seulement si une clé a été proposée. C'est le cas des « doodles » décrits par Arnheim (1969: 92 sq.): par exemple, la figure qui montre une olive tombant dans un verre de Martini ou une vue rapprochée d'une fille en bikini. C'est également le cas de la fameuse « clé des Carracci » (fig. 3a-b)⁹.



Iconicités primaires et secondaires. Fig. 3a. Olive tombant dans un verre de Martini ou vue rapprochée d'une fille en bikini (exemple d'Arnheim); fig. 3b. Clé des Carracci; fig. 3c. Visage ou pot vu d'en haut.

Un cas particulièrement significatif est celui de la figure 3c, qui peut représenter l'image d'un visage, ou un «doodle» d'un pot vu d'en haut, muni d'anses, qui contient quelques rameaux dispersés. On notera que la deuxième interprétation n'arrivera jamais à supprimer la première.

C'est que l'iconicité de l'image est d'une nature particulière. Il n'y a rien dans l'image qui ressemble ni à la première articulation de la linguistique, ni à la seconde. Les unités qui peuvent être retenues dans l'image ont bien la propriété de ne rien signifier par elles-mêmes, mais une fois qu'elles sont intégrées dans la forme totale de l'image, ou dans un sous-ensemble de cette dernière, elles sont toutes porteuses d'une parcelle du sens global. Ni les traits qui forment l'image d'une tête, ni les phonèmes [t], [ε], [t] ne signifient quelque chose en soi; cependant, dans l'ensemble figuratif «tête», les sous-significations «bouche», «yeux», «nez», etc. sont redistribuées aux traits dès que l'unité du sens complet a été constituée, alors que rien de comparable ne succède dans le cas des phonèmes. On peut dire que les composants de l'image, contrairement à ceux du mot, ont été *resémantisés* par le contexte.

Il faut expliquer comment certains objets, de préférence, servent d'expression dans une fonction picturale. De fait, il existe une tribu qui fut effectivement incapable d'interpréter des images, mais pour des raisons qui sont tout à fait révélatrices. Les membres de la peuplade Me' non seulement ne connaissaient pas les images, mais ignoraient jusqu'à la matière (le papier) sur laquelle elles avaient été imprimées. Ils n'ont pas su interpréter les images parce qu'ils n'y ont pas fait attention: le papier était trop intéressant en soi. L'expérience fut répétée, mais cette fois les images étaient imprimées sur de la toile, un matériau qu'ils utilisaient eux-mêmes dans la vie de tous les jours; ils ont alors tout de suite reconnu ce que les images représentaient (Deregowski, 1976; Sonesson, 1989: III.3.1)

On voit donc que l'image, comme n'importe quel autre signe, aurait moins de valeur, moins d'importance, moins d'intérêt, en un mot, moins de

proéminence que ce qu'elle représente. Cette observation peut être généralisée: ne peut être signe d'un objet X que quelque chose qui occupe une position moins élevée dans la hiérarchie de proéminence caractéristique d'un monde de la vie. Il existe sans doute des principes plus généraux qui régissent les hiérarchies de tout *Lebenswelt* possible (Husserl), de n'importe quelle «physique écologique» (Gibson) ou du «monde naturel» (Greimas). Ainsi, dans n'importe quel monde de la vie, un objet bidimensionnel se trouve normalement plus bas sur l'échelle de prototypicalité que l'objet tridimensionnel¹⁰.

Or, même un objet tridimensionnel peut devenir signe d'un objet si la fonction sémiotique est explicitement introduite ou s'il existe une convention spécifiant l'emplacement ou la situation. Puisque différentes propriétés peuvent être pertinentes, la fonction sémiotique doit précéder et déterminer l'iconicité: en effet, alors que la boîte de conserve dans une vitrine représente la *classe* de toutes les boîtes de conserve du même genre qui se trouvent chez le commerçant, l'un des jumeaux n'est signe que de *l'autre*; une pièce de tissu chez le tailleur ne représente que certaines *propriétés* du costume; et l'œuvre d'art dans une exposition ne signifie qu'*elle-même* en tant qu'objet unique. Un urinoir dans une toilette publique n'est qu'un outil; dans une exposition d'équipement sanitaire, il représente la classe de tous les objets du même modèle; mais quand Duchamp l'installe dans une galerie d'art, il n'est signe que de lui-même. Ainsi, non seulement l'existence d'une fonction de signe mais aussi le rapport dans lequel elle s'applique doivent être spécifiés par une convention.

Si un objet bidimensionnel se retrouve, dans la hiérarchie de proéminence, plus bas qu'un objet tridimensionnel, il est néanmoins possible de retourner cette hiérarchie en ayant recours à des conventions. *La Fortune* (après *Man Ray*), de Sherrie Levine, constitue un cas extrême de ce type d'inversion, où, paradoxalement, un objet, à savoir une table de billard, représente, en la paraphrasant,

une image. Mais cela ne devient possible que grâce au titre apposé et au contexte général du monde de l'art.

On voit bien que, dans les exemples d'iconicité secondaire que nous avons considérés ci-dessus, il y a au moins deux cas assez différents (qui peuvent se combiner) : dans un premier cas, il faut introduire la fonction sémiotique, parce que le fondement iconique est d'un caractère tellement générique (dans le sens de Bierman) qu'il correspond à une classe trop grande de contenus. Les « doodles » d'Arnheim, mais aussi les « signes manuels » de Mallery, dont on voit bien la ressemblance une fois qu'elle a été signalée, en sont des exemples caractéristiques. Dans l'autre cas, au contraire, on a besoin de postuler une fonction sémiotique pour séparer la ressemblance de l'identité, dans le sens de la simple appartenance à une catégorie d'objets. Il s'agit alors de la voiture, par exemple, qui n'est qu'un membre de la catégorie des voitures dans la rue, mais qui devient signe d'une marque dans le salon de l'auto ; ou de l'homme qui, sur la scène, non pas dans la salle, devient signe d'un autre homme. On pourrait donc distinguer *l'iconicité secondaire spécificatrice* et *l'iconicité secondaire sémiotisante*¹¹.

Or, le mode allégorique est un genre d'iconicité secondaire spécificatrice. En effet, la jeune femme dont la tête est parée de bijoux métaphorise la mémoire comme tant d'autres choses, mais le fondement iconique qui les réunit est de caractère « trop générique », dans le sens de Bierman, pour pouvoir être reconnu par le seul savoir anthropologique commun à tous les êtres humains, et même à partir des connaissances spécifiques d'un monde de la vie socioculturel particulier – si ce dernier n'est pas défini par l'ensemble des personnes connaissant le code iconographique en question. Autrement dit, il n'y a pas de resémantisation, mais seulement l'isolement de certains traits génériques du signifiant (l'organisation générale, la structure) qui servent de point de départ pour une particularisation aboutissant à un objet n'ayant *a priori* rien à voir avec ce qui est perçu dans l'image.

Comme la figure traditionnelle de la mémoire, le *Monument* de Måns Wrangé (fig. 4) est une allégorie.



Figure 4. *Monument* de Måns Wrangé, 1993. © Måns Wrangé, 2005.

Le titre indique qu'il s'agit d'un monument – mais un monument à *quoi*, exactement ? Comme, à l'origine, il faisait partie d'une expression itinérante sur la nationalité suédoise, il faut croire qu'il se réfère à cet objet hautement abstrait. Tout ce qui s'offre à la perception, cependant, est une table au centre de laquelle est déposée une cafetière avec six becs d'où sortent six coulées de café aboutissant dans les six tasses de café qui l'entourent. Comme la « chafetière » du Groupe μ , cette cafetière est nettement divergente et demande à être expliquée. Deux informations anecdotiques, connues par tous les Suédois, permettent de relier ce qui est perçu à ce qui est conçu. Les Suédois sont les plus grands buveurs de café dans le monde, après les Finnois. La Suède était fameuse autrement pour la création du « modèle suédois » qui supposait une distribution équitable des ressources économiques à tous les membres de la société. C'est bien de cette manière-là que, dans le *Monument*, le café est distribué dans les six tasses.

Cette analyse peut sans doute être davantage développée, mais elle doit nécessairement rester au niveau des structures superficielles de la perception. Il ne s'agit pas, comme dans la métaphore (et le symbole au sens romantique du terme), d'une fusion de deux domaines hétérogènes, mais seulement d'une rencontre au niveau le plus haut de l'organisation hiérarchique. Dans ce sens, on pourrait dire que la métaphore, comme l'image, suppose une resémantisation qui fait intervenir tous les traits de

deux objets rapprochés, en passant par l'étage supérieur de la configuration, alors que l'allégorie se contente de poser une ressemblance au niveau générique de l'organisation.

Autrement dit, l'allégorie, contrairement à l'image et la métaphore, utilise des ressources dont la nature se rapproche plus de celle habituellement assignée au langage que de celle attribuée d'habitude à l'image. Reprenant ailleurs l'analyse classique de Lessing dans les termes d'une sémiotique moderne (Sonesson, 2003), nous avons proposé de voir, dans la fonction sémiotique propre à l'image, non pas la nécessité de reproduire intégralement «des unités complètement déterminées», mais la possibilité de transposer le monde de la perception dans le signe moyennant des segments plus étendus et plus enchevêtrés que ceux dont le langage dispose. Alors que l'image doit sans doute se contenter de relever dans le courant temporel, au moins d'une manière directe, un seul moment du temps, comme le soutient Lessing, et que la langue, comme il l'observe également, est obligée de se limiter à quelques propriétés générales de l'étendue perçue; cette dernière, sauf dans quelques cas exceptionnels, est aussi restreinte à reproduire un seul moment dans le temps, dont elle ne peut d'ailleurs que reproduire quelques propriétés abstraites.

On voit donc que, dans le temps comme dans l'espace, la langue rend le continu par de la discontinuité. Dans les termes de Nelson Goodman, l'image est nécessairement «dense», mais la langue ne peut pas l'être. Ou, dans les termes de la linguistique cognitive, la langue peut rendre un seul schéma d'image à la fois, mais l'image réalise obligatoirement tout un faisceau de schémas sans pouvoir les démêler. Or, l'allégorie, même quand elle est véhiculée par une image, semble fonctionner, de ce point de vue, d'une manière qui rappelle plutôt celle de la langue.

CONCLUSION

Reprenant les deux couples binaires dans lesquels se rencontre traditionnellement l'allégorie, en opposition à la métaphore ou au symbole, nous avons essayé d'élucider sa spécificité dans le domaine visuel,

en réunissant les conclusions tirées de nos recherches sur la rhétorique visuelle et sur la théorie de l'iconicité, ainsi que notre étude concernant les ressources offertes par différents systèmes sémiotiques, tels que la langue et les images. D'un point de vue rhétorique, l'allégorie introduit, à notre avis, un niveau supplémentaire de fictionnalité dans l'image. Elle relève de l'iconicité secondaire, dont elle constitue une variante spécifique. Elle utilise des ressources expressives qui font plutôt penser à celles de la langue qu'à celles qui sont propres à l'image: le relèvement des traits pertinents dans la masse continue du monde de la perception. Si ces observations aident à cerner un peu plus la nature de l'allégorie, des études plus approfondies restent évidemment à faire.

NOTES

1. Comme nous l'avons souvent fait observer, il faudrait appliquer ce système plus général au domaine verbal, pour voir si, là aussi, il a une valeur explicative plus grande.
2. Donc, il n'y a pas de contradiction entre une «sémiotique» de nature sociale et une conception s'inspirant de la psychologie de la perception, telle celle de Gombrich, comme le prétendent des critiques d'arts comme Bal et Bryson.
3. Dans ce qui suit, nous reprenons une partie de Sonesson (2004), où on trouvera, cependant, une étude beaucoup plus détaillée des trois dimensions rhétoriques mentionnées ici en passant, ainsi que des références à nos travaux antérieurs sur la rhétorique. Pour une analyse plus poussée de la première dimension rhétorique, voir Sonesson (à paraître).
4. D'autre part, nous mettons peut-être beaucoup plus l'accent sur l'existence sociale des êtres humains, et nous pensons que la tradition phénoménologique est essentiellement compatible avec – et ajoute quelque chose à – la psychologie cognitive.
5. Les premiers paragraphes de cette section sont empruntés à Sonesson (2004).
6. On trouve ces images dans Lewis (1996).
7. Selon Whitman, les romantiques ont eu tort d'opposer l'allégorie au symbole, qui ne constituent que des cas extrêmes sur une échelle continue entre correspondance et divergence (1987: 65, 126). Mais, si nous acceptons cette description, toute iconicité est allégorique.
8. Eco (1997: 336sq.) reprend cette distinction presque mot à mot sous les termes de modalités *alpha* et *bêta*, sans faire référence à notre article, qui est pourtant dans sa bibliographie!
9. Le terme «doodle», probablement inventé par Arnheim (1969), ne veut pas dire la même chose que «doodle» («gribouillage»): il ne s'agit pas d'une forme qui ne représente rien, même si le sens n'en est pas directement apparent.
10. Bien que la conception de cette hiérarchie ait une origine indépendante, on pourrait y voir un modèle du même genre que celui qui, selon Lakoff et Turner (1989: 160sq.), sert à expliquer les

proverbes et les métaphores courants dans les langues occidentales.
11. Nous avons utilisé cette distinction pour critiquer la notion de l'échelle de Kendon, introduite par McNeill (1992 : 37), qui va de la gesticulation (les gestes qui accompagnent la parole) aux langages de gestes en passant par les emblèmes et les pantomimes (Sonesson, 2001).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARNHEIM, R. [1969]: *Visual Thinking*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press.
- BEIGBEDER, O. [1968]: *La Symbolique*, Paris, PUF.
- BENOIST, L. [1970]: *L'Ésotérisme*, Paris, PUF;
- [1975]: *Signes, symboles et mythes*, Paris, PUF.
- BIERMAN, A. [1963]: « That there are no iconic signs », *Philosophy and phenomenological research*, XXIII: 2 : 243-249.
- BRUSS, E. [1978]: « Peirce and Jakobson on the nature of the sign », dans R.W. Bailey, L. Matejka et P. Steiner (dir.), *The Sign. Semiotics around the World*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 81-98.
- DEREGOWSKI, J. [1976]: « On seeing a picture for the first time », *Leonardo*, 9 : 1, 19-23.
- ECO, U. [1968]: *La Struttura assente*, Milano, Bompiani;
- [1976]: *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University Press;
- [1997]: *Kant e l'ornitorinco*, Milano, Bompiani.
- GIBSON, J. [1966]: *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin Co.;
- [1978]: « The ecological approach to visual perception of pictures », *Leonardo*, 4 : 2, 227-235;
- [1980]: « A prefatory essay on the perception of surfaces versus the perception of markings on a surface », dans H. Margaret (dir.), *The Perception of Pictures*, vol. I (*Alberti's Window*), New York, Academic Press, xi-xvii;
- [1982]: *Reasons for Realism* (articles sélectionnés sous la dir. de E. Reed et R. Jones), Hillsdale (New Jersey), L. Erlbaum.
- GOODMAN, N. [1968]: *Languages of Art*, London, Oxford University Press.
- GREENLEE, D. [1973]: *Peirce's Concept of Sign*, La Hague et Paris, Mouton.
- GREIMAS, A.J. [1970]: *Du sens*, Paris, Seuil.
- GROUPE µ [1970]: *Rhétorique générale*, Paris, Larousse;
- [1976]: « La chafetière est sur la table », *Communication et langage*, 29, 36-49;
- [1980]: « Plan d'une rhétorique de l'image », *Kodikas/Code*, 3, 249-268;
- [1992]: *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil;
- [1996]: « Rhétorique du visible. Introduction », *Protée*, vol. 24, n° 1, 5-14.
- GURWITSCH, A. [1957]: *Théorie du champ de la conscience*, Bruges, Desclée de Brouwer;
- [1974]: *Phenomenology and the Theory of Science*, Evanston, Northwestern University Press.
- HAMMAD, M. [1989]: *La Privatisation de l'espace*, Limoges, Trames.
- HOCHBERG, J. [1980]: « Pictorial functions and perceptual structures », dans M. Hagen (dir.), *The Perception of Pictures*, vol. II (*Dürer's Devices*), New York, Academic Press, 47-93.
- HUSSERL, E. [1939]: *Erfahrung und Urteil*, Prag, Academia Verlagbuchhandlung.
- KENNEDY, J. M. [1974]: *A Psychology of Picture Perception*, San Francisco, Jossey-Bas Inc.
- LAKOFF, G. et M. TURNER [1989]: *More than Cool Reason*, Chicago et Londres, University of Chicago Press.
- LESSING, G.E. [(1766) 1964]: *Laokoön – oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Berlin, Philipp Reclam Jun., Stuttgart.
- LEWIS, R.W. [1996]: *The Absolut Book*, Boston et Tokey, Journey editions.
- LINDEKENS, R. [1976]: *Éléments de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck.
- MASSON, A. [1974]: *L'Allégorie*, Paris, PUF.
- MCNEILL, D. [1992]: *Hand and Mind*, Chicago, University of Chicago Press.
- MUKAROVSKY, J. [1974]: *Studien zur strukturalistische Ästhetik und Poetik*, Munich, Hanser Verlag.
- PEIRCE, C. S. [1931-1958]: *Collected Papers*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- REBOUL, O. [1984]: *La Rhétorique*, Paris, PUF.
- ROSCH, E. [1973]: « On the internal structure of perceptual and semantic categories », dans T. Moore (dir.), *Cognitive Development and the Acquisition of Language*, New York et Londres, Academic Press, 111-144;
- [1975]: « Cognitive reference points », *Cognitive Psychology*, 7 : 4, 532-547.
- ROSCH, E., C. SIMPSON et R.S. MILLER [1976]: « Structural bases of typicality effects », *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 2 : 4, 491-502;
- [1978]: « Principles of categorization », dans E. Rosch et B. Lloyd (dir.), *Cognition and Categorization*, Hillsdale (New Jersey), L. Erlbaum, 27-48.
- SECRETAIN, P. [1984]: *L'Analogie*, Paris, PUF.
- SCHÜTZ, A. [1932]: *Die sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Vienne, Springer;
- [1967]: *Collected Papers I: The Problem of Social Reality*, La Hague, Nijhoff.
- SMITH, B. [1995]: « The structures of the common sense world », *Philosophica Fennica* 58, 290-317.
- SMITH, B. et R. CASATI [1994]: « Naïve Physics: An essay in ontology », *Philosophical Psychology*, 7/2, 225-244.
- SONESSON, G. [1989]: *Pictorial Concepts. Inquiries into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund, Aris/Lund University Press;
- [1994]: « Fantasins ankarfästen », dans J. G. Sjölin (dir.), *Konst och bildning. Festschrift för Sven Sandström*, Stockholm, Carlssons, 245-268;
- [1996a]: « An essay concerning images. From rhetoric to semiotics by way of ecological physics » (compte rendu du *Traité du signe visuel* du Groupe µ), *Semiotica*, 109-1/2, 41-140;
- [1996b]: « Les silences parlant des images », *Protée*, vol. 24, n° 1, 37-46;
- [1997]: « Approaches to the Lifeworld core of visual rhetoric », *Visio* 1, 3, 49-76;
- [1998]: « That there are many kinds of pictorial signs », *Visio*, 3, 1, 33-54.
- [2000]: « Ego meets Alter: The meaning of otherness in cultural semiotics », *Semiotica*, 128-3/4, 537-559;
- [2001]: « De l'iconicité de l'image à l'iconicité des gestes », dans C. Cave, I. Guaïtella et S. Santi (dir.), *Actes du congrès ORAGE 2001 ORALité et Gestualité* (Aix-en-Provence, 18 au 22 juin 2001), Paris, L'Harmattan, 47-55;
- [2003]: « Resurserna i språkets och bildens semiotik. Från Lessing till Kress och van Leeuwen », dans H. Lönnroth (dir.), *Från Närpesdialekt till EU-svenska. Festschrift till Kristina Nikula*, Tampere, Tampere University Press, 225-258;
- [2004]: « La rhétorique du monde de la vie », dans A. Hénault et A. Beyaert (dir.), *Ateliers de sémiotique*, Paris, PUF.;
- [à paraître]: « Rhétorique de la perception. Recherche de méthode », dans J.-M. Klinkenberg et S. Badir (dir.), *Figures de la figure*, Limoges, Presses universitaires de Limoges.
- SPERBER, D. et D. WILSON [1996]: *Relevance*, Londres, Blackwell.
- TVERSKY, A. [1977]: « Features of similarity », *Psychological Review*, 84 : 4, 327-352.
- WERTSCH, J.V. [1985]: *Vygotsky and the Social Formation of Mind*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- WHITMAN, J. [1987]: *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Oxford, Clarendon Press.

Hors dossier

LES NOTIONS D'INTERTEXTUALITÉ ET D'INTRATEXTUALITÉ DANS LES THÉORIES DE LA RÉCEPTION

KAREEN MARTEL

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. (Poulin, 1988 : 186)

Bien que ces propos tenus par Jacques Poulin me rejoignent, je les nuancerais quelque peu. Le verbe *falloir*, qui revient à trois reprises, me paraît trop prescriptif et, d'une certaine façon, en contradiction avec les droits du lecteur tels qu'énoncés avec humour par Daniel Pennac (1992). Je dirais plutôt que la mise en rapport des textes entre eux par le lecteur est, plus qu'un devoir, un fait inhérent au processus de lecture ; le lecteur aborde toujours un texte avec l'expérience lectorale qu'il a cumulée. Le texte lui-même se construit également en rapport avec d'autres textes, ainsi que l'a souligné Julia Kristeva qui a créé, dans les années 1960, le terme *intertextualité* : « [...] Kristeva a davantage défini l'intertextualité comme fondement de toute textualité et comme façon par laquelle un texte s'insère dans l'histoire en tant que pratique discursive spécifique » (Lamontagne, 1992 : 5). La théoricienne s'est fortement inspirée des travaux de Mikhaïl Bakhtine, qui avait développé le concept de dialogisme. Plus vaste que le concept d'intertextualité, le dialogisme de Bakhtine inclut le concept de Kristeva : « Pour Bakhtine, le langage est un médium social et tous les mots portent les traces, intentions et accentuations des énonciateurs qui les ont employés auparavant » (Aron et Viala, 2002 : « Dialogisme »).

M. Riffaterre, L. Jenny et G. Genette ont ensuite développé chacun une poétique de l'intertextualité. Jenny s'intéresse aux transformations que fait subir le texte centreur aux intertextes ; Genette développe une taxinomie des formes possibles que peuvent prendre les rapports entre les textes, parmi lesquelles se trouve l'intertextualité, qui se voit attribuer une définition plus restrictive, soit « la présence effective d'un texte dans un autre » (1982 : 8). Très étudiée sur le plan de la production, l'intertextualité s'avère étrangement souvent oubliée du côté de la réception. Je me propose donc, dans cet article, de comparer les définitions, les implications et les applications de la notion d'intertextualité telles que proposées par trois poéticiens de la lecture, soit Michael Riffaterre, Wolfgang Iser et Umberto Eco. Le choix de ces théoriciens se justifie aisément. Riffaterre a été le premier à théoriser l'idée selon laquelle « pour exister l'intertextualité a besoin d'être reconnue comme telle par un lecteur [...] » (Rabau, 2002 : 161). Iser est considéré comme l'un des principaux théoriciens de l'esthétique de l'effet (Gorp, 2001 : « Réception »). Les apports d'Eco se situent dans la lignée d'Iser (Jouve, 1993 : 6) et ont à la fois contribué à l'avancement de la recherche dans ce domaine et suscité de nombreuses polémiques. Par le biais d'une étude comparative de ces approches, j'espère dégager un modèle théorique commun et en tracer les limites et les possibilités. J'aborderai ensuite une forme particulière de l'intertextualité, négligée par les poétiques de la réception de même que par l'ensemble des approches méthodologiques, soit l'intratextualité, qui se produit lorsqu'un écrivain « réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) » (Limat-

Letellier, 1998 : 27). Je tenterai de souligner les effets de lecture de l'intratextualité sur le plan intellectuel, mais d'abord sur le plan émotif, un aspect aussi négligé par les théories de la réception.

* * *

L'un des grands mérites de Michael Riffaterre, outre le fait d'avoir souligné que l'intertextualité nécessite la reconnaissance d'un lecteur, est d'avoir établi une distinction fort pertinente entre l'*intertextualité* et l'*intertexte*. Ainsi « l'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première » (Riffaterre, 1980 : 4). Ces définitions laissent une grande part de liberté au lecteur :

Ainsi compris, l'intertexte varie selon le lecteur : les passages que celui-ci réunit dans sa mémoire, les rapprochements qu'il fait, lui sont dictés par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte. (Ibid. : 5)

Bien que Riffaterre se réclame de la poétique de la réception, cette affirmation laisse poindre clairement que la « lettre du texte » a conservé sa préséance sur le lecteur. Par ailleurs, si un lecteur effectue des rapprochements entre divers textes, ne serait-ce que des réminiscences, c'est sans doute que, par association d'idées, un élément textuel l'y a amené. Bien sûr, cette intertextualité ne résulte peut-être pas d'une volonté de l'auteur et s'avère peut-être inutile à une « bonne » lecture du texte. Pour pallier à la trop grande part de subjectivité que sous-tend une telle définition du phénomène intertextuel, Riffaterre propose de distinguer l'intertextualité aléatoire de l'intertextualité obligatoire. La première, déterminée par la mémoire et la culture du lecteur, est donc changeante et son « occultation accidentelle n'affecte pas le sens, ou en tout cas ne suspend pas la compréhension » (*ibid.*). La seconde est stable et incontournable « parce que l'intertexte laisse dans le texte une trace indélébile, une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message » (*ibid.*). Quelle est donc cette trace que le lecteur ne peut ignorer ? Il s'agit d'une difficulté, d'une anomalie, d'une obscurité que rencontre le lecteur et que Riffaterre nomme *agrammaticalité* (1981 : 5). L'idée selon laquelle l'intertexte laisse une trace à l'intérieur du texte me semble assez juste. Toutefois, de nombreux facteurs peuvent entraîner l'incompréhension, et « nous le savons tous, la lecture, et pas seulement celle des textes réputés difficiles, loin de là, connaît ses ratés » (Saint-Gelais, 1994 : 246). La difficulté peut également

se confondre avec une maladresse du texte (Hotte, 2001 : 82). Le problème se complexifie lorsque le texte est de facture surréaliste ou absurde. De même, l'inattention du lecteur, ou tout autre facteur, ne pourrait-il pas faire en sorte que l'agrammaticalité ne soit pas perçue ? Selon Riffaterre, une agrammaticalité non résolue mène inévitablement à une lecture handicapée : « [...] ce sera une pratique de l'incohérence, un exercice de décodage proche de la fatrasie, la perception d'une séquence linéaire, de phrases successives plutôt que d'un texte » (1979b : 128). Les exemples fournis par Riffaterre demandent des connaissances très précises et peu accessibles au grand nombre (voir l'analyse de « Guitare » : 1979a). L'intertextualité et la bonne compréhension du texte semblent donc l'apanage des érudits, et même ceux-ci ne sont pas exempts de mauvaises interprétations (voir l'analyse de « Delfica » : 1979a). Ces considérations peuvent devenir source d'angoisse pour le lecteur plus ou moins averti, d'où le sous-titre d'un chapitre dédié à Riffaterre dans un ouvrage de Nathalie Piégay-Gros, « Le terrorisme de la référence », dans lequel elle affirme :

[I]l l'intertexte représente alors un outil qui fait le partage entre les lecteurs savants, qui seront aptes à reconnaître l'intertexte, et les lecteurs « ordinaires » qui ne percevront peut-être même plus la résistance qu'offre la présence d'une trace intertextuelle.

(1996 : 17)

Le lecteur le plus apte à saisir les agrammaticalités est en fait l'architecteur, c'est-à-dire « la synthèse de l'expérience lectoriale d'un certain nombre de lecteurs réels, ces derniers fournissant au chercheur des informations sur leur procès de lecture » (Gorp, 2001 : « Lecteur »). Il semblerait donc qu'un lecteur empirique seul ne puisse parvenir à une lecture complète et satisfaisante. Pourtant Riffaterre affirme que :

[...] l'impérieux système des agrammaticalités fait de la lecture un procès restrictif. Tant que persistent les agrammaticalités, le lecteur sait qu'il s'est engagé dans une lecture fautive [cette fois c'est moi qui souligne] et que sa tâche n'est pas terminée : la seule liberté qui lui soit laissée, c'est de se contenter de cette solution de facilité et de rester en deçà de l'hypogramme, à mi-chemin du but.

(1983 : 188-189)

L'hypogramme correspond à une matrice qui « peut être fait[e] de clichés, être une citation extraite d'un autre texte ou être un système descriptif » (*ibid.* : 86) à partir duquel se construit le texte. Le lecteur a pour « rôle » de retrouver cet hypogramme. Pour y parvenir, il ne peut se limiter à une première lecture,

dite *heuristique*, qui consiste à saisir le *sens* en conformité avec l'idée « selon laquelle la langue est référentielle – dans cette phase, les mots semblent bien tout d'abord établir des relations avec les choses » (*ibid.* : 16). La seconde lecture, dite *rétroactive*, permet de saisir la signification, soit la matrice structurelle à partir de laquelle se module le texte (*ibid.* : 17). Pour retrouver l'hypogramme, le lecteur doit donc résoudre les agrammaticalités, c'est-à-dire retrouver les intertextes. Riffaterre a établi trois traits définitoires de l'intertextualité :

- un texte dont le système de référents est dévié [...] vers l'intertexte ;
- un (ou plusieurs) intertextes [...] [qui] reste latent, soit parce qu'il est ailleurs, loi du texte, soit parce qu'il est implicite, et si c'est le cas, de deux choses l'une, ou bien l'intertexte est présupposé par le texte, ou bien il est lié au texte par un interprétant ;
- une catachrèse qui compromet la lecture du texte et déforme son message [...]. (1997 : 37)

L'allusion, la citation, la parodie et l'imitation ne peuvent alors être considérées comme de l'intertextualité, car la lecture intertextuelle « porte sur les rapports entre textes, et non sur les rapports entre composantes textuelles situées dans des textes différents » (*ibid.* : 36-37). Cette dernière distinction, fort intéressante, souligne l'idée que l'intertextualité n'intervient pas de manière ponctuelle, mais travaille l'ensemble du texte, ainsi que l'a proposé Laurent Jenny (1976). Étrangement, comme l'a souligné Genette (1982), Riffaterre ne se penche, dans ses études, que sur de brefs fragments. De plus, le critère selon lequel l'intertextualité se manifeste par une agrammaticalité me paraît discutable, ainsi que je l'ai montré précédemment, tout comme l'idée de donner au lecteur la tâche de résoudre cette agrammaticalité, sans quoi sa lecture ne pourra qu'être handicapée. Bref, Riffaterre « propose bien davantage une méthode d'analyse, un protocole de lecture des textes, et plus particulièrement ceux de nature poétique, qu'une étude du fonctionnement de la lecture intertextuelle » (Hotte, 2001 : 72).

Chez Iser, tout comme chez Riffaterre, l'attention se porte non pas sur un lecteur empirique, mais, cette fois, sur un lecteur construit par le texte. Ce choix s'explique en partie par la distinction qu'établit Iser entre les deux pôles du texte littéraire : « Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation par le lecteur » (Iser, 1985 : 48). Vincent Jouve a particulièrement bien vulgarisé ces deux pôles : « Il y a donc toujours deux dimensions dans la lecture : l'une commune à tout lecteur parce que déterminée par le texte, l'autre variable à l'infini parce que dépendant de

ce que chacun y projette de lui-même » (1993 : 94). Le lecteur réel se voit donc confronté à une structure textuelle qui lui propose un rôle ainsi qu'une lecture particulière. Cette tension entre le lecteur empirique et le rôle proposé forme ce qu'Iser nomme le « lecteur implicite » (1985 : 60-76). Dans la pratique, il est somme toute assez difficile de distinguer les effets de lecture déterminés par le texte de ceux qui sont imprévus. De plus, si les effets de lecture et les interprétations sont fournis par le texte littéraire lui-même, le lecteur réel se trouve face à l'écriture d'une lecture. Il y a tout de même place chez Iser à l'interaction texte-lecteur, notamment par les « blancs », les discontinuités du texte que le lecteur doit compléter par des représentations nées de son propre imaginaire (*ibid.* : 318-338). En tant que l'un des chefs de file de l'École de Constance, Iser s'intéresse bien sûr à la réception historique, ce qui se reflète dans son approche de l'intertextualité. Bien que le théoricien n'emploie pas le terme,

[...] la notion de répertoire du texte employée par les représentants de cette direction de recherche [l'esthétique de la réception] présente des analogies importantes avec le concept d'intertextualité, tel qu'il se profile à travers ces différentes définitions.

(Vultur, 1986 : 106)

Le répertoire, chez Iser, qui correspond aux conventions incorporées au texte pour créer une familiarité, une situation commune au texte et au lecteur, nécessaire à l'entente et à la lecture, inclut tout aussi bien des textes antérieurs que des normes sociales et historiques ou même l'ensemble de la réalité « extra-esthétique » (Iser, 1979 : 282). Je ne m'intéresserai ici qu'au répertoire de textes. S'il sert d'abord à créer un terrain d'entente entre le texte et son lecteur, le répertoire littéraire remplit d'autres fonctions :

L'allusion à une littérature passée ouvre sur un horizon connu, sans doute, mais ne s'épuise pas dans cette évocation ; tel retour est aussi la citation de solutions qui ne sont plus visées ici, mais n'en indiquent pas moins la direction à suivre pour chercher ce que le texte donne à entendre. Les éléments littéraires ainsi répétés sont décontextualisés, ce qui suffirait d'ailleurs à ruiner toute possibilité de penser leur retour en termes de pure reproduction ; la répétition dépragmatise l'élément répété et le fait jouer dans un nouvel environnement. Cette dépragmatisation a pour première conséquence de libérer les possibilités sémantiques qui avaient été virtualisées ou niées dans les éléments textuels répétés, puisqu'elle les délie de leur subordination aux possibilités sémantiques dominantes de leur ancien contexte. (*Ibid.* : 292)

Iser souligne donc le fait que le répertoire littéraire évoqué est transformé et non simplement répété. Cette idée découle de la conception de la littérarité d'Iser, selon qui les textes fournissent des réponses intemporelles sur la condition humaine à partir des failles des systèmes de sens de chaque époque, c'est-à-dire de l'ensemble des normes sociales, des valeurs et des références culturelles qui sont transvalorisées par le texte. Même s'il tient compte du fait que le répertoire d'un texte peut ne plus correspondre à celui d'un lecteur et qu'à partir de cette considération il propose deux types de lecture, soit participative si le texte est contemporain à sa lecture, soit contemplative s'il ne l'est pas (1979: 291), Iser ignore l'éventualité que le lecteur ne reconnaisse pas l'intertexte. C'est que le théoricien considère que le texte déploie des stratégies qui guident le lecteur et lui fournissent les éléments nécessaires au décodage de la « réponse » fournie par le texte :

[...] le répertoire organise les accès du lecteur au texte, et par là même, aux contours problématiques des systèmes engrangés dans le répertoire. Le répertoire constitue ainsi une structure sémantique organisée, qu'il s'agit par la lecture de porter à son niveau optimal. [...] Actualisant le texte, le lecteur doit découvrir le système d'équivalences des éléments du répertoire: le sens qui se dégage ainsi n'est toutefois pas de n'importe quelle nature. [...] si le système de leur équivalence est indéterminé, c'est seulement dans la mesure où il n'est pas formulé: en optimisant les structures offertes, on finira portant par y accéder. (Ibid.: 297)

Le texte conserve donc encore ici sa préséance et le lecteur qui ne remplit pas sa tâche n'aura qu'une compréhension partielle du texte.

Umberto Eco se situe dans la lignée de Riffaterre et d'Iser. D'abord, le lecteur auquel il se réfère n'est pas le lecteur empirique, mais bien une construction du texte et de l'auteur :

Tous les pronoms personnels n'indiquent absolument pas [...] un lecteur empirique quelconque: ils représentent de pures stratégies textuelles. L'intervention d'un sujet locuteur est complémentaire de l'activation d'un Lecteur Modèle dont le profil intellectuel n'est déterminé que par le type d'opérations interprétatives qu'il est censé accomplir: reconnaître des similitudes, prendre en considération certains jeux [...]. Le Lecteur Modèle est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (felicity conditions), établis textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. (Eco, 1985: 76-77)

Eco nous confronte ici à un double paradoxe: à l'intérieur d'une poétique de la réception, le lecteur pris en compte se présente

comme un produit textuel, qui plus est, habilité à effectuer des opérations intellectuelles. L'anthropomorphisation de ce Lecteur Modèle, stratégie textuelle, augmente la confusion possible avec le lecteur réel, empirique. Si le Lecteur Modèle est prévu par le texte, il ne devrait pas y avoir de risque de mauvaise interprétation ou de surinterprétation, mais le danger demeure. Le lecteur coopérant doit éviter les dérapages et travailler à « l'actualisation textuelle de la façon dont lui, l'auteur, le pensait » (*ibid.*: 68). Le lecteur, modèle ou empirique, se doit donc de respecter le texte qu'il aborde et se plier « aux mouvements de lecture qu'il impose » (*ibid.*: 8). Bien que l'intertextualité ne fasse pas l'objet d'une définition dans *Lector in fabula*, le théoricien considère qu'un texte ne peut être lu qu'en rapport avec d'autres textes (*ibid.*: 101). Eco se penche sur ce qui constitue pour lui une forme particulière d'intertextualité, soit le scénario, qu'il définit comme « un texte virtuel ou une histoire condensée » (*ibid.*: 100). Les scénarios, qui peuvent être par exemple des règles de genre ou des suites d'action convenues, s'apparentent à des clichés: « Les prescriptions sont très précises: la tarte doit être à la crème [...], elle doit venir s'écraser sur le visage de la cible [...] » (*ibid.*: 103). Ces scénarios peuvent créer des attentes, comblées ou déçues, chez le lecteur qui tente de prévoir la suite de la lecture. Ces scénarios, comme celui de la tarte à la crème, ne renvoient pas uniquement aux textes littéraires, mais à l'ensemble de ce qu'Eco nomme les compétences encyclopédiques du lecteur. Et même à l'intérieur du domaine littéraire, les scénarios n'établissent pas des liens avec une œuvre particulière, mais avec un ensemble d'œuvres où se retrouve le scénario dont il est question. Le terme *intertextualité*, chez Eco, englobe donc une très large acception de phénomènes.

Comme nous l'avons vu, l'approche de l'intertextualité diverge chez Riffaterre, Iser et Eco. Cette divergence ne tient cependant pas tant au fait que leurs idées s'opposent, mais plutôt que leur regard se pose sur différents aspects de l'intertextualité. Riffaterre s'intéresse davantage à la manière dont l'intertextualité se dévoile au lecteur. Iser tourne son attention vers la réception historique. Eco se penche sur une forme particulière de ce qu'il considère comme de l'intertextualité, soit les scénarios. Il est toutefois possible d'établir plusieurs parallèles entre leur théorie et de dresser ainsi une vue d'ensemble de l'intertextualité à l'intérieur des théories de la réception. D'abord, tous trois soulignent à leur façon que l'intertextualité a besoin d'être reconnue par un lecteur, et que ce lecteur doit posséder un certain bagage culturel ou des compétences encyclopédiques, selon l'expression d'Eco, pour réaliser cette reconnaissance. Afin d'éviter que la

lecture intertextuelle ne soit totalement à la remorque d'un lecteur empirique qui peut s'avérer plus ou moins compétent, les trois théoriciens font appel soit à un lecteur qui s'approprie l'expérience lectoriale d'un groupe de lecteurs, l'architecteur, soit à des constructions textuelles, les lecteurs implicite et modèle. Leur conception du texte comme un parcours balisé, dans lequel le lecteur doit jouer le rôle qui lui est prescrit, permet également d'enrayer la possibilité que le lecteur ne perçoive pas la trace d'intertextualité. À ce propos, leurs écrits présentent des analogies frappantes : Riffaterre affirme que « le texte littéraire est construit de manière à contrôler son propre décodage » (1979a : 11) ; Iser considère que la lecture qui relève du pôle artistique est déterminée par le texte ; et Eco postule que le texte impose des mouvements de lecture.

Or, « [s]i toute lecture est immanquablement un travail effectué sur un texte, c'est que l'intelligibilité de ce dernier ne saurait reposer uniquement sur les phrases que le composent » (Saint-Gelais, 1994 : 34). Riffaterre et Iser s'entendent aussi pour dire que les éléments de l'intertexte qui sont interpellés sont transformés et non simplement répétés, ce qui me paraît tout à fait juste.

Si je semble avoir insisté sur les failles des théories abordées, c'est seulement pour tenter de mieux définir la lecture intertextuelle. Parmi les éléments communs cités, l'idée fondatrice selon laquelle l'intertextualité doit être reconnue comme telle par un lecteur s'avère pertinente. Sans donner toute liberté au lecteur, je n'admets guère l'idée que le texte contrôle presque entièrement la lecture. La présence de signes textuels semble toutefois indéniable, puisque l'association d'idées qui mène à une lecture intertextuelle doit avoir un point de départ, un appui dans le texte. Ce n'est pas tant le type de traces (citations, allusions, etc.), qui ne consistent d'ailleurs pas obligatoirement en des agrammaticalités, qui déterminent s'il s'agit d'intertextualité ou non, mais plutôt le genre de lecture qu'elles suscitent. Alors qu'une citation seule n'établira sans doute qu'un parallèle momentané entre le texte et son intertexte, il est fort probable que de nombreuses citations d'un intertexte, de même qu'une ou des citations combinées à d'autres types d'indices textuels, provoqueront une lecture intertextuelle qui

[...] trouve à s'accomplir lorsque le lecteur infère une relation paradigmatique entre deux ou plusieurs textes. Cette relation peut alors être désignée par le terme intertextualité, à condition que celui-ci soit compris selon son acception stricte, opératoire : il désigne alors les rapports entre deux textes au niveau de leurs structures narratives globales. (Hotte, 2001 : 82)

Je suis cependant d'accord avec Riffaterre et Iser pour dire que les éléments de l'intertexte, qui seront pris en compte dans le texte ainsi que dans la lecture intertextuelle, seront transformés sur le plan formel ou sémantique.

* * *

Ces poétiques de la réception, de même que de nombreuses autres approches méthodologiques, n'abordent aucunement cette intertextualité particulière qui consiste à mettre une œuvre en rapport non pas avec les textes d'autres auteurs, mais avec les textes écrits d'une même main, comme le suggère le personnage de Jacques Poulin. Pourquoi ce silence ? Serait-il attribuable à la mort de l'auteur proclamée notamment par Roland Barthes dans les années 1960 ? Chacun des romans de Gabrielle Roy, par exemple, serait alors abordé de la même façon que s'il avait été rédigé par différents auteurs. Est-ce au contraire parce que l'ensemble des écrits d'un auteur est considéré comme un seul grand texte formant une Œuvre ? La lecture intertextuelle des textes d'un même écrivain devient alors vaine. Peut-être certains critiques et théoriciens considèrent-ils tout simplement que l'intertextualité entre les livres d'un même auteur ou d'auteurs différents agit de la même manière dans le processus de lecture ? Cela me paraît faux, et c'est ce que nous verrons dans les développements subséquents. Bien qu'aucune étude systématique de l'intertextualité entre les œuvres d'un seul écrivain ne semble avoir été effectuée, quelques théoriciens ont tout de même souligné et caractérisé quelque peu le phénomène.

Jean Ricardou mentionne ce phénomène au passage dans l'article « Penser la littérature aujourd'hui » (1972), mais ses réflexions à ce sujet se trouvent davantage explicitées dans l'ouvrage *Claude Simon. Analyse, théorie*, qui rend compte d'un colloque organisé à Cerisy. Ricardou ne s'inscrit cependant pas dans une poétique de la réception ; il s'intéresse plutôt à la production du texte. Selon lui, le scripteur, qui correspond à l'une des formes de l'auteur modèle ou de la posture énonciative, est transformé par le texte écrit. Les transformations du scripteur auront des conséquences sur les textes suivants, et les textes suivants sur le scripteur :

Or, c'est aussi par rapport aux textes marqués du même nom, et cela de façon spécifique, que les textes s'écrivent. Claude Simon ne sera donc pas considéré comme un auteur, mais comme un écrivain produisant des textes par rapport aux textes qu'il a signés, c'est-à-dire comme un scripteur pris dans des problèmes d'intertextualité restreinte. [...] L'intertextualité restreinte est une chaîne de transformations. En négligeant, pour simplifier, le caractère

incessant du procès, on peut écrire: produit du scripteur A, le texte A le change en scripteur B, producteur d'un texte B, et ainsi de suite. (Ricardou, 1975 : 11-12)

Malgré tout l'intérêt de cette théorie, la démarche de Ricardou s'avère peu pertinente dans le cadre de notre recherche, qui s'intéresse davantage à la lecture qu'à l'écriture. L'article de Brian T. Fitch, intitulé « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett; la problématique de la traduction de soi », se trouve, quant à lui, à la croisée des chemins entre la production et la réception, puisqu'il se penche sur le cas d'auteurs qui traduisent eux-mêmes leurs œuvres. Ce faisant, l'écrivain se pose à la fois comme créateur et lecteur. Étant donné l'objet de sa recherche, Fitch s'interroge bien sûr davantage sur la traduction que sur l'intratextualité. Une des idées avancées par Fitch me semble cependant particulièrement intéressante :

Au niveau strictement des textes en tant que textes, il existe tout un jeu de rapports et d'interactions par lequel les textes d'un écrivain se commentent d'eux-mêmes, pour ainsi dire, sans l'intervention de leur auteur, que ce dernier le veuille ou non, par le simple fait de leur coexistence [...]. En ce sens fort particulier que tout texte commente par contamination inévitable (ou si l'on veut, par la seule association d'idées au niveau de sa réception) tous les textes qui l'entourent et par là même les interprète [...]. (1983 : 93)

C'est donc dire que le lecteur, car c'est lui en effet qui active et rend possible ce « jeu de rapports et d'interactions » entre les textes, lorsqu'il aborde un livre écrit par un auteur dont il a déjà lu une autre œuvre, établit des liens entre les textes, les compare, est attentif à ce qui pourrait être un commentaire ou un renvoi à l'autre texte. Mais, avant tout, des précisions sur la terminologie me semblent plus que nécessaires puisque, comme nous l'avons vu, même si la recherche sur cette forme particulière d'intertextualité qui établit des ponts entre les textes d'un même écrivain n'est que très peu avancée, plusieurs termes et expressions la chapeautent déjà.

Jean Ricardou a choisi l'expression *intertextualité restreinte*. Je ne reprendrai pas à mon compte cette dénomination pour deux raisons. D'abord, le qualificatif *restreint* possède des connotations péjoratives, comme si cette forme particulière d'intertextualité était d'une moins grande importance, qualitativement ou quantitativement. Ensuite, le terme *restreint* ne donne aucune indication sur le type d'intertextualité dont il est question. À ce compte, le terme *intratextualité* me semble davantage révélateur de la nature du type d'intertextualité désignée. Toutefois, le préfixe *intra* peut

à la fois signifier une intertextualité à l'intérieur d'un certain corpus, en l'occurrence celui d'un même écrivain comme chez Fitch, ou encore à l'intérieur d'un seul et même texte, comme chez Ricardou. Cette dernière acception me semble cependant relever davantage de la mise en abyme et donc d'une pertinence relative. Étant donné l'ambiguïté du terme *intratextualité*, l'expression *intertextualité autarcique* serait peut-être plus avenue. Bien que plus précise, elle a toutefois le défaut de laisser sous-entendre une préséance de l'auteur sur le phénomène intertextuel et n'est pas sans rappeler ce que les théoriciens anglophones nomment *auctorial meaning*. Dans le cadre d'une poétique de la lecture, ces connotations ne sont pas sans importance. L'appellation *intratextualité* semble donc être la plus avantageuse: elle est brève, informative et déjà en circulation.

* * *

Si l'intratextualité n'a soulevé que peu de questionnements théoriques jusqu'à maintenant, le plaisir qu'elle provoque chez le lecteur se voit régulièrement mis de l'avant :

Pourtant, comme à tout voyageur, il nous [lecteurs] arrive d'aimer, autant que le plaisir de la découverte, celui de la reconnaissance: la joie de nous retrouver en territoire connu, non tant pour nous y reposer que pour éprouver plutôt cette impression que je nommerais, faute d'un terme plus juste, la nouveauté du familier, quand un lieu déjà visité, tout en demeurant le même, nous semble néanmoins, lorsque nous y revenons, s'être légèrement transformé [...].

(Ricard, 1974 : 97)

Bien sûr, l'intertextualité procure également du plaisir, mais les théoriciens s'attardent davantage au travail intellectuel qu'aux états émotifs qu'elle suscite. Pourtant, comme le dit si bien Gilles Thérien, « l'acte de lecture engage l'affectivité de chacun » (1990 : 74). Au cours du processus de lecture, le lecteur se construit un état affectif et émotionnel tiré de sa mémoire et de son inconscient.

Dans le domaine littéraire, l'absence d'une telle construction ferait tomber le livre des mains puisque, si le « plaisir du texte » a un quelconque sens, c'est certainement dans cette élaboration personnelle, intime, et qui procure un minimum de satisfaction.

(Ibid. : 74)

C'est donc dire toute l'importance de l'affectivité. Bien qu'il s'agisse d'une évidence, il me paraît nécessaire de le rappeler, car l'émotivité liée à la lecture s'avère négligée à l'intérieur des théories littéraires et ce, même dans les poétiques de la réception. Mon objectif ici n'est guère de rendre compte des émotions per-

sonnelles vécues lors de lectures intratextuelles, ou même intertextuelles, chez des lecteurs particuliers, mais plutôt d'en souligner les effets *possibles* sur l'affectivité de l'ensemble des lecteurs. Tout d'abord, il ne faut pas oublier que l'implication affective et l'intellectualisation sont imbriquées et indissociables. Comme je l'ai mentionné précédemment, si le plaisir n'est pas au rendez-vous, il est fort à parier que ce manque fera « tomber le livre des mains » du lecteur. Par ailleurs, s'il s'agit d'une lecture obligatoire, le lecteur devra poursuivre, et peut-être que le plaisir naîtra du travail intellectuel occasionné par la découverte, par exemple, d'inter ou d'intratextualité. Le plaisir intellectuel constitue l'une des manières dont le lecteur peut être affecté par l'inter ou l'intratextualité. Quelles sont donc les autres possibilités?

Un premier cas de figure peut se produire lorsque le lecteur, par des indices textuels, établit la présence d'un phénomène intertextuel, mais ne peut identifier l'intertexte dont il est question. Il pourra bien sûr réagir avec indifférence, mais la non-identification de l'intertexte peut également susciter des sentiments plus généraux comme la frustration, le désintérêt, l'impression d'une mise à l'écart ou d'une lacune culturelle¹. Le lecteur peut aussi compenser en se confortant dans l'idée qu'il s'agit d'une œuvre non marquante. Dans un deuxième cas, ces mêmes réactions peuvent être provoquées par un intertexte identifié mais jamais lu. Nous pouvons alors envisager, chez le lecteur, un désir de lire le texte en question. Un troisième cas de figure se produit lorsque l'intertexte est identifié et déjà lu. Même si, dans notre optique, l'intertextualité se limite aux rapports entre *textes* et n'inclut ni ceux avec des œuvres d'art appartenant à d'autres disciplines, ni ceux avec d'autres réalités « extra-esthétiques », l'analyse de Christine Genin souligne bien certains effets que le phénomène intertextuel peut provoquer chez le lecteur lorsque l'intertexte a déjà été lu :

Le lecteur studieux est récompensé de cette participation par un supplément de signification, certes, mais aussi et surtout d'émotion. [...] Reconnaître l'intertexte, en effet, est une gratification, un brevet de culture générale satisfaisante pour le lecteur [...]. Cette reconnaissance participe aussi de la lecture poignante, car le rappel, la reconvoque d'émotions ressenties à la lecture d'autres textes ou à la contemplation d'autres tableaux viennent apporter un surcroît d'émotion à la lecture présente. (1997 : 350)

En plus de la fierté d'avoir su reconnaître l'intertexte et du rappel d'émotions provoqué par cette reconnaissance, le lecteur peut se sentir le complice de l'écrivain avec qui il partage un bagage de connaissances, un savoir, des éléments culturels. Cette com-

plicité s'avère d'autant plus forte dans un quatrième cas de figure, soit lorsque l'intertexte est attribué au même auteur. Les lecteurs fidèles forment en quelque sorte un cercle privilégié dont l'assiduité est récompensée par des clins d'œil complices. Puisqu'il se sent privilégié et reconnu, le lecteur peut se montrer davantage bienveillant à l'égard de l'œuvre qu'il soumet à son regard critique. La bienveillance du lecteur peut également relever de l'impression de familiarité et de la présence d'un univers clos que l'intratextualité contribue à créer :

Or cette façon de se référer à ses propres créations et de construire ainsi des sortes de ponts entre tous ses livres [...] a pour effet de faire apparaître la production de l'écrivain comme un tout unifié [...]. Ces correspondances internes donnent en effet à l'ensemble de l'œuvre l'aspect d'un système cohérent [...].

(Ricard, 1974 : 98-99)

L'attrait de la familiarité est fort puissant, même chez les spécialistes de la littérature : « J'ai entrepris la lecture de son dernier roman avec la nervosité de celle qui retrouve un être cher après une longue absence : fébrile à l'idée de reconnaître un univers [...] » (L'Italien-Savard, 2003 : 24). Cet attrait, les littératures dites « populaires » l'ont fort bien saisi, d'où les œuvres en série. Ce désir de retrouver un univers familier souligne l'horizon d'attente particulier qui se développe chez le lecteur face aux écrits d'un même auteur.

Un lecteur n'est jamais tout à fait vierge et naïf devant un livre : il en a lu d'autres, on lui a fait la lecture, on lui a raconté des histoires. C'est d'autant plus vrai lorsque le lecteur s'apprête à lire un texte signé par la même main qu'un autre texte qu'il a déjà lu :

Impossible, face à cette œuvre, de la considérer isolément et en toute innocence, car nous y cherchons, autant sinon plus que de la nouveauté, le rappel des œuvres antérieures, c'est-à-dire la confirmation, la négation ou l'approfondissement de la connaissance que nous avions de l'écrivain. Lisant son dernier livre, c'est un peu comme si nous relisions aussi ses livres précédents, puisque notre attention, par-delà l'œuvre particulière, se porte vers l'univers global de l'écrivain [...]. (Ricard, 1974 : 97-98)

Puisque les lectures des œuvres précédentes de l'auteur sont interpellées dès le paratexte, le lecteur pourra, au moindre indice textuel, établir des rapports intratextuels. L'intertexte est si prêt que le lecteur est vraisemblablement davantage attentif, sensible aux signes d'intratextualité. Des indices moins nombreux et plus implicites que ceux impliqués dans une lecture intertextuelle

peuvent donc plus certainement, rapidement et aisément amener une lecture intratextuelle. J'avancerais également que le lecteur prend davantage d'éléments en compte dans les liens intratextuels qu'il tisse que dans les liens intertextuels. Par exemple, dans *Les Yeux bleus de Mistassini* (2001) de Jacques Poulin, le personnage principal se nomme Jimmy, tout comme dans le roman éponyme du même auteur (1969). En tant que lectrice, j'ai envie de donner à ce nouveau personnage non seulement les caractéristiques du personnage de l'autre roman, mais aussi un passé qui serait constitué par le précédent roman. D'autres indices conforteront plus tard ma lecture. Bien sûr, s'il n'y avait pas eu d'autres signes, j'aurais sans doute laissé tomber cette avenue. Dans un roman où l'un des personnage porte le même prénom que celui d'un roman d'un auteur différent, il faudra sans doute, pour qu'il y ait lecture intertextuelle ou même simple réminiscence, que le nom ou le prénom soit celui d'un personnage phare de la littérature ou que ce prénom se démarque par son originalité. On peut penser au personnage de Vendredi dans *Robinson Crusoé* (1719) de Daniel Defoe, que l'on retrouve dans *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique* (1972) de Michel Tournier. Les indices doivent donc être plus marqués, sinon plus nombreux, pour qu'une lecture intertextuelle s'enclenche. De plus, s'il est possible que le lecteur confère au personnage certaines caractéristiques de l'autre, il est peu probable qu'il lui attribue tout le passé du personnage de l'intertexte avant d'y être encouragé par d'autres indices. En bout de ligne, dans les deux cas, le lecteur ne conservera, bien sûr, que ce qui s'avère pertinent au cours de sa lecture. L'exemple du nom des personnages souligne non seulement le fait que la lecture intratextuelle peut s'appuyer sur des indices plus ténus et considérer un plus large éventail d'éléments de l'intertexte, mais aussi que l'intratextualité s'inscrit de manière quelque peu différente de l'intertextualité.

En effet, si certains signes textuels risquent peu de mener à une lecture intertextuelle, ces mêmes signes peuvent être les plus susceptibles de conduire à une lecture intratextuelle. Par exemple, le thème du suicide que l'on retrouve dans les romans *La Fin des songes* (1950) de Robert Élie et *David Sterne* (1967) de Marie-Claire Blais, ne suffit pas à lui seul à instaurer une lecture intertextuelle. La peur de vieillir que l'on retrouve dans de nombreux romans de Jacques Poulin peut, quant à elle, constituer le point de départ d'une lecture intratextuelle, à plus forte raison entre *Les Yeux bleus de Mistassini* (2002) et *La Tournée d'automne* (1993). Le lecteur, parce qu'il a en tête les autres romans de l'auteur et qu'il se sent sans doute autorisé par le fait que les deux textes portent la même signature, est tenté d'attribuer à la

peur, dans le second roman, les mêmes causes, les mêmes manifestations et les mêmes incarnations que dans le précédent roman, du moins tant qu'elles ne sont pas démenties par le texte. Le lecteur tentera peut-être également de prédire quelle sera l'attitude adoptée par le personnage principal face à cette peur: fera-t-il les mêmes choix ou optera-t-il pour une approche différente? Ces éléments récurrents, qui participent à l'élaboration du style d'un auteur, deviennent de l'intratextualité lorsqu'ils rencontrent les critères énumérés précédemment à propos de l'intertextualité.

* * *

Michael Riffaterre, Wolfgang Iser et Umberto Eco s'accordent donc avec le personnage de *Volkswagen blues* pour affirmer que la lecture intertextuelle constitue un devoir que le lecteur a à remplir. Le lecteur, dirigé de près en vue de la réalisation de sa tâche, se voit imposer des mouvements de lecture par le texte. Les balises du parcours de lecture s'avèrent d'autant plus importantes que, selon Riffaterre et Iser, un intertexte non retrouvé conduit à une lecture incomplète. Les lecteurs sur lesquels portent les analyses des trois théoriciens courent, quant à eux, très peu le risque d'une lecture boiteuse, car il s'agit soit de la somme des expériences d'un ensemble de lecteurs, soit de la tension entre le lecteur réel et le rôle proposé par le texte ou encore d'un lecteur construit par le texte même. La lecture intertextuelle, dans les théories de la réception, demeure donc presque entièrement tributaire du texte et se conçoit comme un mode de lecture obligé, comme une condition *sine qua non* d'une « bonne » lecture. Ces points soutenus par Riffaterre, Iser et Eco me semblent discutables. Il ne faut cependant pas oublier qu'ils sont parmi les premiers à avoir étudié, de manière plus systématique, la lecture, intertextuelle ou non. Et globalement, certaines de leurs idées sur l'intertextualité demeurent bien sûr tout à fait éclairantes et permettent de rendre compte de manière satisfaisante du phénomène intertextuel. Ainsi, l'intertextualité a lieu lorsqu'un signe textuel est perçu par un lecteur qui y voit la trace d'un intertexte transformé sur le plan formel ou sémantique et qui s'engage dans une lecture paradigmatique entre le texte et son ou ses intertextes. Cette même définition peut s'appliquer à l'intratextualité, à la différence près que le ou les intertextes sont signés de la même main que le texte centreur. Si elles peuvent se définir de manière semblable, l'intertextualité et l'intratextualité prennent appui sur des signes textuels dont le mode d'inscription diffère. Étant donné la proximité de l'intertexte dans l'esprit du lecteur, des traces textuelles moins nombreuses et plus implicites peuvent plus aisément susciter une lecture intratextuelle qu'une lecture inter-

textuelle. Ces signes semblent également être de nature différente. Si les signes textuels de l'intertextualité se présentent rarement sous la forme d'un thème, d'un personnage ou d'un motif, ce sont ces mêmes formes qui semblent constituer les principales traces d'intratextualité. Il reste encore beaucoup à dire sur l'intratextualité qui, jusqu'ici, a peu fait l'objet d'études. Une analyse comparative de l'inter et de l'intratextualité permettrait de préciser, chez un auteur particulier ou à l'intérieur d'un corpus, quels types de signes textuels sont effectivement privilégiés par l'une et l'autre des lectures étudiées dans le cadre de cette analyse. La différence majeure entre ces deux types de lecture demeure que l'intertextualité incite davantage à un travail intellectuel, alors que l'intratextualité provoque surtout la montée de diverses émotions, dont la principale est sans nul doute le plaisir de la familiarité.

Te voici donc prêt à attaquer les premières lignes de la première page.

Tu t'attends à retrouver l'accent reconnaissable entre tous de l'auteur.

Non. Tu ne le retrouves pas.

Après tout, qui a jamais dit que cet auteur avait un accent entre tous reconnaissable?

On le sait : c'est un auteur qui change beaucoup d'un livre à l'autre.

Et c'est justement à cela qu'on le reconnaît.

Mais il semble vraiment que ce livre-ci n'ait rien à voir avec tous les autres, pour autant que tu te souviennes.

Tu es déçu ? Un moment.

Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

NOTES

1. Ces ponts qui s'établissent entre les œuvres ne sont évidemment pas l'apanage du seul domaine littéraire. Il m'arrive d'ailleurs fréquemment, lorsque je regarde l'émission télévisée *The Simpson's*, de ressentir un sentiment de frustration quand je perçois qu'il y a reprise de scènes provenant de films que je ne peux identifier.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON, P., D. SAINT-JACQUES et A. VIALA (dir.) [2002] : *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF.
- BLAIS, M.-C. [1967] : *David Sterne*, Montréal, Éd. du Jour.
- DEFOE, D. [(1719) 1996] : *Robinson Crusoé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique ».
- ECO, U. [1985] : *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset.
- ELIE, R. [1950] : *La Fin des songes*, Montréal, Beauchemin.
- FITCH, B. T. [1983] : « L'intra-intertextualité interlinguistique de Beckett ; la problématique de la traduction de soi », *Texte*, n°2, 85-100.
- GENETTE, G. [1982] : *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- GENIN, C. [1997] : *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Honoré Champion, coll. « Littérature de notre siècle ».
- GORP, H. van et alii [2001] : *Dictionnaire des termes littéraires*, Paris, Honoré Champion, coll. « Dictionnaires et références ».
- HOTTE, L. [2001] : *Romans de la lecture, lecture du roman ; l'inscription de la lecture*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature ».
- ISER, W. [1985] : *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, coll. « Philosophie et langage » ;
 ——— [1979] : « La fiction en effet », *Poétique*, n°39, 275-298.
- JENNY, L. [1976] : « La stratégie de la forme », *Poétique*, n°27, 257-281.
- JOUE, V. [1993] : *La Lecture*, Paris, Hachette, coll. « Contours littéraires ».
- LAMONTAGNE, A. [1992] : *Les Mots des autres. La poétique intertextuelle des œuvres romanesques de Hubert Aquin*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises ».
- LIMAT-LETELLIER, N. et M. MIGUET-OLLAGNIER (dir.) [1998] : *L'Intertextualité*, Paris, Les Belles Lettres.
- L'ITALIEN-SAVARD, I. [2003] : « Nouveautés ; roman », *Québec français*, n°129, 24.
- PENNAC, D. [1992] : *Comme un roman*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- PIÉGAY-GROS, N. [1996] : *Introduction à l'Intertextualité*, Paris, Dunod.
- POULIN, J. [1978] : *Jimmy*, Montréal, Leméac ;
 ——— [1988] : *Volkswagen Blues*, Montréal, Leméac, coll. « Babel » ;
 ——— [1993] : *La Tournée d'automne*, Montréal, Leméac ;
 ——— [2002] : *Les Yeux bleus de Mistassini*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud.
- RABAU, S. [2002] : *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, coll. « Corpus ».
- RICARD, F. [1974] : « Jacques Poulin : de la douceur à la mort », *Liberté*, vol. 16, n°54, 97-105.
- RICARDOU, J. [1972] : « Penser la littérature aujourd'hui », *Sud*, n°8, 32-46.
- RICARDOU, J. (dir.) [1975] : *Claude Simon. Analyse, théorie*, Paris, Union générale d'éditions.
- RIFFATERRE, M. [1979a] : *La Production du texte*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
 ——— [1979b] : « Sémiotique intertextuelle : l'interprétant », *Revue d'esthétique*, n°1-2, 128-146 ;
 ——— [1979c] : « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n°40, 496-501 ;
 ——— [1980] : « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, 4-18 ;
 ——— [1981] : « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, 4-7 ;
 ——— [1983] : *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;
 ——— [1997] : « Contraintes intertextuelles », *Texte(s) et intertexte(s)*, études réunies par E. Le Calvez et M.-C. Canova-Green, Amsterdam, Rodopi, 35-53.
- SAINT-GELAIS, R. [1994] : *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, Lasalle, Hurtubise HMH, coll. « Brèches » ;
 ——— [1994] : « La lecture erratique », dans D. Saint-Jacques (dir.), *L'Acte de lecture*, Québec, Nuit blanche, 245-261.
- THÉRIEN, G. [1990] : « Pour une sémiotique de la lecture », *Protée*, vol. 18, n°2, 67-80.
- TOURNIER, M. [1972] : *Vendredi ou Les Limbes du Pacifique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- VULTUR, S. [1986] : « La place de l'intertextualité dans les théories de la réception du texte littéraire », *Cahiers roumains d'études littéraires*, vol. 3, 103-109.

PEIRCE ET LA LIMITE: L'ADRESSE NÉCESSAIRE DU SIGNE

NELSON CHAREST

La sémiotique peircienne semble devoir s'opposer à l'herméneutique pour en montrer l'insuffisance. Dans son ouvrage sur la *Pragmatique de la signification*, Jean Fiset prend l'herméneutique à contrepartie, sur deux points majeurs, pour mieux situer la pensée de Peirce: 1. la cohérence interne de l'œuvre, selon lui illusoire, et relevant plutôt du travail d'interprétation (qu'il oppose, en ce sens, à l'*interprétance*); 2. le sens originel de l'œuvre, tout aussi utopique selon Fiset, puisque le signe est immédiatement transporté par la *semiosis* et qu'un « texte est un processus de sortie de lui-même » (Fiset, 1996: 32)¹, pour reprendre sa belle expression. Or, ces deux aspects sont soutenus par l'herméneutique elle-même, il est vrai, dans ses développements encore récents. Ainsi, Michel Charles pense que la cohérence n'est pas donnée par le texte, mais qu'elle est *construite* par l'analyse². Quant au sens originel, Gadamer lui-même le pense utopique, et pousse d'ailleurs plus loin: le sens de l'œuvre n'est pas à chercher dans son origine, mais plutôt dans ses développements, car le propre de l'œuvre esthétique (son « être ») est précisément cette « sortie hors de soi » dont parle Fiset³.

C'est ce dernier aspect qui nous intéresse ici, ce qu'on appellera la « désadhérence » du signe. Pour reprendre un titre d'Eco, nous ne cherchons pas une « limite de l'interprétation », mais, en deçà, une limite du signe – cette « porte de sortie » que le signe emprunte lorsqu'il entre dans la re-présentation. À ce point, nous tenterons de le démontrer, la sémiotique peircienne et l'herméneutique se rejoignent et peuvent s'informer l'une l'autre. Cette limite, nous pensons pouvoir la nommer l'*adresse* du signe, en prenant acte de la polysémie du terme: 1. *indication du nom et du domicile d'une personne*; 2. *signe sous lequel est*

classée une information; mais aussi: 1. *qualité physique d'une personne qui fait les mouvements les mieux adaptés à la réussite de l'opération*; et 2. *qualité d'une personne qui sait s'y prendre, manœuvrer comme il faut pour obtenir un résultat*. On aura encore en tête ces trois autres aspects: 1. que le verbe « adresser », dans toutes ses acceptions, suppose « quelqu'un », qui est le récepteur de l'action du verbe; 2. que le mot a donné lieu à l'expression « double adresse », qui suppose une médiation, comprise aussi dans le signe peircien; et 3. que l'étymon du terme est la « direction », idée incluse dans toutes les définitions précitées, et qui nous semble réactiver avec bonheur la polysémie d'un autre terme fortement apparenté, celle du « sens ». Pour arriver à mieux cerner cette limite du signe, nous effectuons d'abord une lecture « herméneutique » du texte peircien, lecture naïve si l'on veut, puisqu'elle ne s'attarde qu'à quelques notions élémentaires de cette pensée riche (les Catégories, le Signe). Ensuite, nous situons la limite, « l'adresse » du signe dans l'interprétant, que nous tentons de définir comme le lieu où le signe se re-présente⁴. Enfin, nous reprenons l'étude du signe d'un point de vue herméneutique, en tentant de montrer comment la « lecture » (l'interprétance) du signe est essentielle à sa survie et, inversement, comment la juste compréhension du signe peircien passe par une prise en compte de sa lecture; nécessité, donc, du croisement entre sémiotique et herméneutique.

1. RETOUR SUR PEIRCE

La pensée de Peirce est, dès le départ, celle d'un croisement; elle est tantôt une logique, tantôt une pragmatique ou plutôt un « pragmatisme », tantôt une sémiotique. Lui-même préfère parler de « phanéroscopie » (du grec *phaneron*, « ce qui se

montre », phénomène), mais il endosse aussi les autres termes. Ce jeu viserait peut-être, au plus simple, à rendre ceci : la pensée se construit de l'extérieur. Peirce ne croit pas à une pensée autonome, intérieure, indépendante des perceptions, et ne croit d'ailleurs pas plus à la possibilité de toute introspection, ni d'une conscience interne⁵. La pensée s'élabore à partir de l'extérieur, et y retourne. Le « phanéron », en tant qu'il se montre, frappe la perception. Il le fait par sa qualité d'être un signe, qui seule permet le développement d'une pensée (passage de la perception au jugement sur cette perception)⁶. Et le signe, après avoir traversé la pensée, se forme en un interprétant final, qui est une habitude développée dans la réalité. Nous aurions donc : phanéroscopie → sémiotique → pragmatique. En avançant un peu notre développement, nous considérerons que le moyen terme, parce qu'il est relationnel, subsume les deux autres et peut donc, dans sa pleine extension, en rendre compte. Optons donc pour la sémiotique.

1.1 CATÉGORIES

Nous commencerons cette enquête par une remarque qui paraîtra incidente, mais qui au contraire nous semble primordiale :

Quant à moi, je ne suis pas l'ennemi déclaré d'un nombre innocent ; je respecte et estime tous les nombres pour ce qu'ils sont ; mais je suis forcé d'avouer qu'en philosophie, j'ai un penchant marqué pour le nombre Trois. En fait, j'utilise si couramment la division trichotomique dans mes spéculations qu'il me semble préférable de commencer par une brève étude préliminaire des conceptions sur lesquelles ces divisions doivent reposer. Je n'entends rien de plus que les idées de premier, second, troisième – idées si vastes qu'on peut les regarder plutôt comme des dispositions ou des tons de la pensée que comme des notions définies, mais qui, de ce fait, ont une grande portée. (Peirce, 1978 : 71-72)

Avant d'aller plus avant dans la compréhension de cette remarque, considérons encore cet autre extrait, qui la recoupe :

Les catégories cénopythagoriciennes constituent évidemment un nouvel essai de caractérisation de ce que Hegel a essayé de caractériser par ses trois moments de la pensée. Elles correspondent aussi aux trois catégories de chacune des quatre triades de la table de Kant. Mais le fait que ces différentes tentatives furent faites indépendamment les unes des autres [...] n'aboutit qu'à montrer qu'il n'y a vraiment que ces trois éléments. (Ibid. : 23)

Dans ces deux extraits, Peirce défend un nombre, le trois, ce qui produira dans son système la tiercéité et les trichotomies. Or, ce

sur quoi nous voulons insister est qu'à deux reprises, il défend le trois contre ce qui pourrait être davantage : « Je n'entends rien de plus [...] », « idées si vastes [...] », « il n'y a vraiment que ces trois éléments ». Ce que Peirce cherche à montrer est qu'aussi vaste que soit le monde à étudier, il se réduit toujours à une trichotomie, et *rien de plus*. Or, de notre point de vue à nous modernes, Peirce est bien plutôt celui qui a *augmenté* le signe saussurien⁷.

La base de la pensée peircienne se compose donc des trois Catégories suivantes : Priméité, Secondéité, Tiercéité. Avant de les décrire, remarquons tout de suite ce que ces dénominations révèlent concernant leur nombre : Priméité, *en tant que premier* ; Secondéité, *en tant que second* (et non « deuxième », et donc en réaction au premier) ; Tiercéité, *en tant que tiers* (et non « troisième », et donc mitoyen dans une relation du premier au second⁸). On notera également, avant d'en expliquer les raisons, que Peirce commence habituellement ses descriptions par le *second*. De là, il remonte au premier, par le moyen du tiers.

Que sont donc ces catégories ?

Mon opinion est qu'il y a trois modes d'être. Je soutiens que nous pouvons les observer directement dans les éléments de tout ce qui est à n'importe quel moment présent à l'esprit d'une façon ou d'une autre. Ce sont l'être de la possibilité qualitative positive, l'être du fait actuel, et l'être de la loi qui gouverne les faits dans le futur.

(Peirce, 1978 : 69)

Le premier est ce dont l'être est simplement en soi ; il ne renvoie à rien et n'est impliqué par rien. Le second est ce qui est ce qu'il est en vertu de quelque chose, par rapport à quoi il est second. Le troisième est ce qui est ce qu'il est par les choses entre lesquelles il établit un lien et qu'il met en relation. (Ibid. : 72)

La Catégorie Première est l'Idée de ce qui est tel qu'il est indépendamment de quoi que ce soit d'autre. En d'autres termes, c'est une Qualité de Sentiment. [...] La Catégorie Deuxième est l'Idée de ce qui est tel qu'il est en étant deuxième relativement à quelque Premier, indépendamment de quoi que ce soit d'autre, et en particulier indépendamment de n'importe quelle loi, bien qu'il puisse se conformer à une loi. En d'autres termes, c'est la Réaction, en tant qu'élément du phénomène. [...] Une simple complication de la Catégorie Troisième, n'impliquant aucune idée essentiellement différente, donnera l'idée de quelque chose qui est tel qu'il est en vertu de ses relations à n'importe quelle multitude finie, dénombrable, ou non dénombrable ou même à n'importe quelle supermultitude de corrélats ; en sorte que cette catégorie suffit à elle seule à donner la conception de la Vraie Continuité, à laquelle aucune conception jusqu'ici découverte n'est supérieure. (Peirce, 2002 : 305-306)

Le premier est une Qualité sans adhérence qui précède toute relation, une « possibilité qualitative positive ». Peirce emprunte, pour l'expliquer, l'exemple d'une couleur, disons le rouge. Il existe du rouge en soi, que l'on doit penser avant de l'appliquer à un quelconque objet; dire « cette robe rouge » n'est donc plus une Priméité, mais un « fait », donc un second. Il existe une qualité commune entre « cette robe rouge » et « ce vin rouge », ou entre « cette robe rouge » et « cette autre robe rouge », qualité commune qui nous oblige à poser l'existence de la Priméité. Elle est donc inexprimable en soi, puisqu'en l'évoquant nous établissons d'emblée avec elle une relation (réaction) qui est de l'ordre de la secondéité. Il faudrait quand même noter que, probablement à cause justement de cette impossibilité, la poésie, particulièrement, semble par moments attachée à saisir cette Priméité, en tant que premier. Il me semble que c'est là une partie de la quête de Ponge, et par le fait même de son « échec », de sa « rage de l'expression ». En ce sens, Michel Collot a raison de proposer le syntagme de « matière-émotion » : la matière ne se donne jamais en elle-même, comme pure qualité (le froid, le rugueux, le doux, etc.); mais la matière-émotion représente peut-être le dernier stade (le stade le plus « reculé ») d'une quête de la Priméité⁹.

Le second se définit en termes de Réaction – ailleurs Peirce dira même Lutte, et s'applique au « fait actuel ». Il est ce qu'il est en tant qu'il entre en relation avec un premier. Si Peirce associe le fait à la Réaction, comme second, c'est que, dans le fait, la Qualité est adhérente et qu'elle est donc, à la base, en relation avec un objet; il y a interaction, « lutte » entre les deux, et c'est ce qui produit le « fait ». Peirce exclut la « loi » du second car, en tant qu'il se définit par son rapport à un premier, le second est toujours « relatif ». Sa seule régularité provient de cette Réaction elle-même, qui le définit dans son actualité.

Le troisième est la pensée qui gouverne le signe du second, comme réaction à un premier. Il est une loi en ce qu'il détermine la continuité qui règle la réaction du second au premier. En établissant une loi, le troisième ramène la multitude à une unité et rend compte de relations qui sont vérifiables tant pour le passé que pour le futur; la loi possède cette ubiquité d'être transposable ici et là simultanément. Il est donc toujours un tiers qui subsume les deux premières Catégories et qui règle leurs rapports¹⁰. Et c'est parce qu'il est tiers qu'il est la dernière catégorie : la multitude des faits, aussi nombreux soient-ils, peut toujours être ramenée à une loi qui en montre la continuité. Si un fait rebelle vient à s'écarter de cette loi, c'est qu'il est soumis à une autre loi; et cette loi pourra encore entrer en relation avec la première, jusqu'à ce qu'on trouve la tierce loi qui les gouverne toutes deux.

C'est là, si l'on veut, l'élégance et l'économie de la pensée de Peirce.

1.2 SIGNE ET INTERPRÉTANT

Le signe peircien découle directement de ces trois Catégories, ce qui lui donne son énorme extension. Il n'y a pas ici distinction entre fiction et vérité, entre discours et expérience, entre figure et référence. Dans la mesure où la pensée s'élabore toujours par signes, Peirce leur donne une extension maximale. Est signe ce qui répond à ses définitions du signe. Il en a fourni plusieurs; nous en donnons un échantillon, que nous discutons au fur et à mesure :

1. *[Un] signe a comme tel trois références : en premier lieu, c'est un signe pour quelque pensée qui l'interprète; en deuxième lieu, c'est un signe mis pour un objet auquel pour cette pensée il est équivalent; en troisième lieu, c'est un signe, sous quelque aspect ou qualité, qui le met en liaison avec son objet.* (Peirce, 2002 : 51)

Cette première définition montre le lien entre le signe et les Catégories. En tant que définition, elle est une loi qui ressortit à la Tiercéité; mais elle intègre elle aussi une trichotomie qui imite celle des Catégories¹¹. On notera que Peirce inverse l'ordre, de la « pensée » (Tiercéité) à l'objet (Secondéité), puis à la qualité (Priméité). On remarquera aussi que la qualité a ici valeur de « liaison », ce qui résulte justement de l'inversion de l'ordre : en accédant à la qualité par l'objet, on est à même de percevoir sur elle la réaction d'un fait, et donc une liaison qu'elle n'a pas en elle-même.

2. *Un signe, ou representamen, est quelque chose qui tient lieu pour quelqu'un de quelque chose sous quelque rapport ou à quelque titre. Il s'adresse à quelqu'un, c'est-à-dire crée dans l'esprit de cette personne un signe équivalent ou peut-être un signe plus développé. Ce signe qu'il crée, je l'appelle l'interprétant du premier signe. Ce signe tient lieu de quelque chose : de son objet. Il tient lieu de cet objet, non sous tous rapports, mais par référence à une sorte d'idée que j'ai appelée quelquefois le fondement du representamen.*

(Peirce, 1978 : 121)

Cette définition du signe est la plus connue et la plus complète. Elle donne lieu à plusieurs remarques, et dès son amorce, avec cette ambivalence entre « signe » et « representamen ». Il semblerait, au premier abord, y avoir confusion entre le tout et la partie; le signe semble pouvoir devenir une partie de lui-même (signe = signe – interprétant – objet), d'où justement la nécessité de proposer le terme de « representamen ». Or, il y a au moins

une raison de conserver cette ambiguïté ou de la noter: le *representamen*, en tant qu'il frappe la perception, est le véritable « signe » qui accède à la pensée. L'interprétant, pour sa part, constitue le mouvement, le tiers qui permet la liaison; et l'objet est la chose indiquée par le signe, qui en tient lieu et en quelque sorte le remplace. Or il existe des liaisons erronées, et aussi des objets qui ne peuvent « signifier » (ce qui revient à un échec de liaison), car, comme Peirce le note, l'objet doit lui-même être un signe:

Tout signe est mis pour un objet indépendant de lui-même; mais il ne peut être un signe de cet objet que dans la mesure où cet objet a lui-même la nature d'un signe, de la pensée. Car le signe n'affecte pas l'objet, mais en est affecté, de sorte que l'objet doit être capable de communiquer la pensée, c'est-à-dire avoir la nature de la pensée ou d'un signe. (Ibid.: 115)

D'où il s'ensuit la distinction entre signe et *representamen*, qui en est une de valeur: tout signe n'est pas *representamen*.

J'emploie ces deux mots signe et representamen, différemment. Par signe j'entends tout ce qui communique une notion définie d'un objet de quelque façon que ce soit, étant donné que ces communications de pensée nous sont familières. Partant de cette idée familière, je fais la meilleure analyse que je peux de ce qui est essentiel à un signe et je définis un representamen comme étant tout ce à quoi cette analyse s'applique. En conséquence, si j'ai commis une erreur dans mon analyse, une partie de ce que j'ai dit des signes sera fautive. Car dans ce cas, il se peut qu'un signe ne soit pas un representamen. (Ibid.: 116-117)

Le signe est ce qui frappe la perception; mais, dans un premier temps, rien n'indique encore que ce signe soit relié à un objet dont il tient lieu, par la vertu de l'objet à se faire signe. Mais une fois que cette liaison est reconnue, alors le signe devient *representamen* – et correspond à la définition précitée, ce qui précisément le distingue du signe « familier ». Ainsi l'on comprend cette autre définition, qui ne traite pas du signe:

2 bis. *Ma définition d'un representamen est la suivante: UN REPRESENTAMEN est le sujet d'une relation triadique avec un second appelé son OBJET, POUR un troisième appelé son INTERPRÉTANT, cette relation triadique étant telle que le REPRESENTAMEN détermine son interprétant à entretenir la même relation triadique avec le même objet pour quelque interprétant. (Ibid.: 117)*

Cette définition précise la précédente, entre autres en déterminant un ordre qui permet de renforcer le lien avec les Catégories; où donc le *representamen* est le premier d'un second, son objet,

pour un troisième, l'interprétant¹². On remarque ensuite le critère de validité du signe, qui est l'identité des relations entre interprétant et objet, et entre *representamen* et objet – puis, à un autre niveau, identité de relation pour tout autre interprétant, car il peut y en avoir plus d'un¹³. On notera, par ailleurs, les deux éléments qui manquent à cette autre définition et qui confirment sa « restriction »: il n'est plus fait référence à une « personne », car l'interprétant l'implicite sans y correspondre (l'interprétant est toujours « interprétant pour quelqu'un », mais n'est pas l'interprète); puis il manque encore la référence au « fondement » qu'on retrouve dans la première définition. Cette omission mérite quelque attention. Dans la suite de la citation 2, Peirce précise ce qu'il entend par « idée » (« [...] idée que j'ai appelée quelquefois le fondement du *representamen* »); il tend à la rattacher à un sens courant qui marque toujours plus ou moins la *continuité*:

[...] où nous disons qu'un homme saisit l'idée d'un autre homme; où nous disons, quand un homme se souvient de ce qu'il pensait quelque temps auparavant, qu'il se souvient de la même idée; et où nous disons, quand un homme continue à penser à quelque chose [...] qu'il a la même idée [...]. (Ibid.: 121)

L'Idée serait donc une *continuité transmissible* sur divers individus, sur divers moments ou sur divers lieux. Le fondement, qui sert de restriction dans la définition précitée, correspondrait à cette continuité particulière au signe qui est l'effectivité de la relation, une fois reconnue. Le fondement est lié à ce « point de vue » qui permet la continuité de la relation; or, nous avons vu que c'est par le même critère qu'un signe se révélait un *representamen*, ce qui semble expliquer l'omission du « fondement » dans la définition 2bis, où il serait implicite.

3. *Je définis un Signe comme étant quelque chose qui est si déterminé par quelque chose d'autre, appelé son objet, et qui par conséquent détermine un effet sur une personne, lequel effet j'appelle son Interprétant, que ce dernier est par là même médiatement déterminé par le premier. (Ibid.: 51)*

Nous voulons ici lier deux aspects qui nous semblent particulièrement clairs dans cet extrait, quoique nous les ayons déjà rencontrés dans les autres citations: il s'agit de la relation entre l'effet et la médiation. Nous sommes amenés à penser le signe en termes d'effet, de projection, de « désadhérence », de « sortie hors de soi », cette qualité que nous avons attribuée à certains objets aptes à produire des signes¹⁴; et, ce faisant, il semble qu'un tiers soit nécessairement impliqué dans le processus et que l'effet du signe doive passer par une médiation¹⁵.

4. [Un signe] est tout ce qui détermine quelque chose d'autre (son interprétant) à renvoyer à un objet auquel lui-même renvoie (son objet) de la même manière, l'interprétant devenant à son tour un signe et ainsi de suite ad infinitum.

Il est certain que la conscience intelligente doit entrer dans la série.

Si la série des interprétants successifs s'arrête, le signe devient par là même à tout le moins imparfait. (Peirce, 1978: 126)

Cette définition, quant à elle, met en relief ce qu'on appelle la « semiosis illimitée » du signe, de même que son interprétation. Si, comme nous l'avons précisé plus haut, chaque effet se manifeste par une médiation, c'est donc qu'un tiers est toujours impliqué dans la signification et est susceptible à son tour de développer une médiation. Par delà la continuité du fondement, la relation (effective) apportée par l'interprétant met en branle une *semiosis* potentiellement illimitée; et l'interprétation se jouera entre ces deux limites, entre continuité et *semiosis*, comme le montre bien le parcours d'Umberto Eco (de *L'Œuvre ouverte* aux *Limites de l'interprétation*). C'est aussi dire, enfin, que l'interprétation fait partie de la définition du signe, qu'elle délègue pour chaque signe un (ou plusieurs) signe(s), l'interprétant, qui le marque dans ce qu'il signifie pour quelqu'un. Peirce s'est bien défendu d'inclure l'interprète dans sa définition, ce qui aurait été bien sûr anti-scientifique¹⁶. Mais, pour nous, sa définition a ceci de particulier qu'elle est doublement dynamique: d'une part parce qu'elle établit la médiation infinie de la *semiosis*, l'action du signe; d'autre part parce qu'elle conçoit le signe comme un objet interprétable, et qu'ainsi elle considère aussi l'action sur le signe. C'est un des points qui rapprochent la sémiotique peircienne d'une herméneutique.

1.3 INTERPRÉTANCE ET HERMÉNEUTIQUE

Peirce distingue trois types d'interprétants: l'interprétant affectif, l'interprétant énergétique et l'interprétant logique, qui sont encore une fois divisés dans l'optique des trois Catégories. Le premier est « un sentiment que le signe produit » et permet souvent de reconnaître le signe pour lui-même, sans assurer cette reconnaissance cependant; le deuxième produit un effet qui « impliquera toujours un effort », physique ou mental, comme un commandement; et le troisième est un concept ou une pensée qui « a une nature générale », contrairement à l'interprétant énergétique mental qui n'est qu'un « acte singulier » (Peirce, 1978: 130). Dans le cas d'une œuvre d'art, le premier type d'interprétant représente tous les états d'âme qu'elle peut susciter. Peirce a raison de parler, dans ce cas, d'une reconnaissance soumise à

caution; l'on sait que c'est ainsi que nous apprécions communément une œuvre (« elle m'a bouleversé, m'a transporté, m'a ému, etc. »), tout en reconnaissant que ces affirmations sont primaires et ne garantissent pas encore que l'œuvre en question soit un signe à part entière. Le deuxième type d'interprétant est commun à tous les « interprètes » qui ont pour fonction de « mettre en actes, en scène, en geste » une œuvre: les interprètes musicaux, les comédiens. Pour eux, l'œuvre est un commandement qui agit sur leur corps et leur esprit et les « contraint », en quelque sorte, à en adopter la forme. On voit bien ici la continuité de la trichotomie peircienne, qui est extrêmement fluide: ainsi, l'expression que nous donnons en exemple d'un interprétant de premier type (« une œuvre m'a transporté... ») pourra dénoter un interprétant de deuxième type dans le cas d'une réelle réaction physique (« ...et j'ai pleuré »). De même, la transition entre un interprétant énergétique mental et un interprétant logique se fait par un passage du singulier au général, lorsqu'une pensée est suffisamment abstraite pour devenir médiane. L'interprétant logique est donc le seul qui permette de « comprendre » un signe, et c'est en toute rigueur par lui que nous devons commencer pour l'étudier.

Comme l'interprétant est un médiateur et qu'il devient lui-même le signe d'un autre interprétant, il engage une *semiosis* illimitée. Peirce la définit au plus simple par l'interaction entre les trois parties du signe:

Mais tout ceci ne nous dit pas exactement quelle est la nature de l'effet essentiel que produit sur l'interprète la semiosis du signe, qui constitue l'interprétant logique. (Il est important de comprendre ce que j'entends par semiosis. Toute action dynamique, ou action de la force brutale, physique ou psychique, ou bien s'exerce entre deux sujets [qu'ils réagissent également l'un sur l'autre ou que l'un soit agent et l'autre patient, entièrement ou partiellement] ou bien en tout cas la résultante d'actions entre paires. Mais par « semiosis », j'entends, au contraire, une action ou influence qui est ou implique la coopération de trois sujets, tels qu'un signe, son objet et son interprétant, cette influence tri-relative n'étant en aucune façon réductible à des actions entre paires. [...]). (Peirce, 1978: 133)¹⁷

La *semiosis* définit cette action médiatrice du signe, et partant, par la fenêtre de l'interprétant, la suite de relais qu'il engage pour sa compréhension. Comme le note Eco, la *semiosis* est reconnaissable lorsque ce signe engage un autre signe, et ainsi de suite:

Autrement dit, on a un phénomène sémiotique lorsque, à l'intérieur d'un contexte culturel donné, un objet donné peut être représenté par le terme rose et le terme rose peut être interprété par fleur rouge,

ou par l'image d'une rose, ou par une histoire entière qui raconte comment on cultive les roses. (Eco, 1992 : 239)

La *semiosis* d'un signe particulier est donc potentiellement illimitée et se trouve marquée par la « Continuité » de la Tiercéité. Or ce processus trouve néanmoins sa limite, quoiqu'il s'agisse d'une « limite ouverte », dans l'habitude :

Je ne nie pas qu'un concept, une proposition ou un argument puisse être un interprétant logique. J'insiste seulement sur le fait qu'il ne peut pas être l'interprétant logique final, pour la raison qu'il est lui-même un signe de cette sorte de signe précisément qui a lui-même un interprétant logique. L'habitude seule, bien qu'elle puisse être signe d'une autre façon, n'est pas un signe de la façon dont ce signe dont elle est l'interprétant logique est le signe. [...] L'habitude formée délibérément par analyse d'elle-même – parce que formée à l'aide des exercices qui la nourrissent – est la définition vivante, l'interprétant logique véritable et final. Par suite, pour exprimer le plus parfaitement possible un concept que les mots peuvent communiquer, il suffira de décrire l'habitude que ce concept est calculé à produire. (Peirce, 1978 : 136-137)

C'est ici que Peirce marque son « pragmatisme », en situant la limite d'un signe dans cette habitude développée « délibérément ». Ce reversement du signe dans le monde clôt le cercle de la *semiosis* et la « spéculation » du signe. Or, Peirce marque une concession lorsqu'il précise que l'habitude « puisse être signe d'une autre façon », ce dont Eco justement profite pour noter que la finalité d'un signe n'est que la naissance d'un autre signe :

Dans cette perspective, le cercle de la semiosis se ferme à chaque instant et ne se ferme jamais. Le système des systèmes sémiotiques, qui pourrait apparaître, de façon idéaliste, comme un univers culturel séparé de la réalité, amène en fait à agir sur le monde et à le modifier ; mais chaque action modificatrice se convertit à son tour en signe et donne naissance à un nouveau processus sémiotique.

(Eco, 1985 : 54)

Il faudrait encore noter le lien qui unit l'habitude et la croyance, qui sont en fait une seule et même chose : « [être prêt] à agir d'une certaine façon dans des circonstances données et quand on y est poussé par un mobile donné, voilà ce qu'est une habitude ; et une habitude délibérée ou auto-contrôlée est précisément une croyance » (Peirce, 1978 : 132). Pour Peirce, la croyance est ce qui règle les actions de l'humain, elle est perceptible par l'habitude qu'elle provoque, lorsque celle-ci marque une adhésion à une cause, c'est-à-dire à un concept, à une pro-

position ou à un argument, donc à un signe au sens large où Peirce l'entend. Cette croyance en un signe est l'habitude qui constitue la limite de ce même signe ; nulle part mieux qu'ici voit-on le cercle infini de la *semiosis*, ce qui permet à Peirce d'avancer ceci :

À première vue, il est, semble-t-il, paradoxal d'énoncer que « l'objet de la croyance finale qui n'existe qu'en conséquence de la croyance doit lui-même produire la croyance » ; mais il y a eu un grand nombre de cas où nous avons adopté une conception de l'existence semblable à celle-ci. L'objet de la croyance n'existe, il est vrai, que parce que la croyance existe ; mais ce n'est pas la même chose que de dire qu'elle commence à exister au moment où la croyance commence à exister. (Peirce, 2002 : 181-182)

La croyance serait ainsi par excellence une pensée prédictive, qui agit en fonction d'un objet qu'elle ne peut que présupposer dans un premier temps. Or, ce principe est à la base d'une certaine herméneutique, entre autres lorsque Gadamer défend certains « préjugés » (1996 : 298-312) ; la compréhension s'effectue après une espèce de pré-compréhension, une intuition qui guide l'entendement vers une fin qu'elle devine. Et la compréhension sera ce processus par lequel on retrouvera cette fin (souvent modifiée ou déplacée, il va sans dire) qui l'aura motivée.

Rappelons encore ici ce qu'Eco notait plus haut : que ce cercle n'est pas fermé sur lui-même, mais qu'il introduit au contraire le monde dans son rayon. Le signe peircien n'est pas cantonné dans un mensonge ou une fiction qui en réduirait l'action ; au contraire, il se définit par ses effets, et Peirce n'hésite pas à affirmer que les pensées et les émotions sont aussi réelles que les faits. Il rattache explicitement l'interprétant à une action sur le réel, à un « événement », comme le souligne Gérard Deledalle dans son commentaire :

« Suivant notre second principe qu'il n'y a pas d'intuition ou de connaissance qui ne soit déterminée par des connaissances antérieures, écrit ailleurs Peirce, il suit que l'apparition d'une nouvelle expérience n'est jamais une affaire instantanée, mais est un événement occupant du temps et venant à passer par un processus continu ». (5.284)

Syntactiquement, il serait absurde d'exiger la réalisation complète de toutes les séries d'événements interprétants pour interpréter un signe ; pragmatiquement, l'événement réalise d'une manière continue cette interprétation dans le temps. Le signe interprétant n'est pas absolument identique au signe qui le produit : il peut être un signe « équivalent » ou « plus développé » (2.228) ; il peut être aussi

ce signe plutôt que tel autre – mais ce choix ne se fait pas au hasard.
(Peirce, 1978 : 220)

Le signe peircien est ainsi posé comme objet susceptible d'intéresser l'herméneutique, lorsqu'il « comprend » dans son sens l'interprétant qui le fait advenir et lorsqu'il suscite à sa limite une habitude qui est une croyance. Il reste encore à donner trois aspects du signe peircien qui ouvrent sur les voies de l'herméneutique et qui semblent confirmer la valeur d'un rapprochement des deux disciplines : a) la polysémie, b) la prescription et c) l'adresse.

a) Antoine Compagnon note bien comment le signe peircien augmente le signe saussurien, non seulement parce qu'il introduit dans sa définition un troisième terme, mais bien plutôt parce que ce troisième terme est lui-même pluriel, « relationnel » :

En somme, le signe de Peirce et celui de l'ancienne rhétorique, auxquels la citation serait conforme, sont bien des relations, mais non binaires : plurielles (on parlera des relata du signe ou de la citation, qui sont plus de deux). Ce sont, pour opposer le concept mathématique de correspondance, à celui de relation, des choses qui renvoient à plusieurs, à diverses autres choses et qui transportent du et des sens, comme on peut circuler à travers tout Paris avec un seul signe en poche au départ, un seul billet de métro, si l'on emprunte les correspondances. (Compagnon, 1979 : 65)

C'est pourquoi le signe peircien se donne d'emblée pour être polysémique, ce qui n'implique nullement qu'il pose une polysémie « légale », colligée dans les dictionnaires ; seulement, comme le signe est toujours perçu pour quelqu'un qui lui fournit ses interprétants propres, ceux-ci peuvent être aussi divers que la relation triadique le supportera¹⁸. C'est aussi dire que la polysémie du signe peircien est foncièrement « fonctionnelle » et que, si les interprétants sont multiples, c'est entre autres parce qu'ils sont de divers ordres : « L'interprétant peut être une paraphrase, une inférence, un signe équivalent appartenant à un système de signes différent, un discours entier, et ainsi de suite » (Eco, 1992 : 239). Pour Eco, chaque signe développe sa propre encyclopédie que le « lecteur modèle » aura comme tâche d'actualiser. La valeur du signe peircien est ainsi déplacée, d'un dogmatisme du sens, de sa fixité, vers sa circulation, ses relations engendrées, la valeur fixe étant plutôt, si l'on veut, la « continuité » soutenue dans un tel processus. Ainsi Eco, par son allégeance peircienne, situe la polysémie du côté de la demande du signe, plutôt que du côté d'une supposée liberté du lecteur : « Entendre un signe comme une règle qui se développe à travers la série de ses propres inter-

prétants signifie avoir acquis l'habitude d'agir selon la prescription fournie par le signe » (Eco, 1985 : 53)¹⁹.

b) Comme le dit Eco, dans l'extrait que nous venons de citer, tout signe a sa « prescription », qui est sa continuité²⁰. Relever le signe, l'étudier, l'interpréter, c'est toujours plus ou moins poursuivre son « enchaînement », son commandement. Il ne s'agit pas là d'une donnée éthique, qui engagerait une soumission de l'interprète, mais d'une donnée pleinement sémiotique : la volonté qu'aura l'interprète de poursuivre l'enchaînement du signe le fait vivre et évoluer. De même que l'objet se fait signe par sa qualité à se projeter, de même le signe se projette dans l'interprétant et commande certaines acceptions plutôt que d'autres, certains usages, certaines réactions. L'interprète n'est pas lésé dans son pouvoir par ce commandement, bien au contraire ; car c'est en respectant les commandements du signe qu'il pourra mieux le saisir, le comprendre, et ainsi s'en donner la maîtrise²¹. À l'opposé, l'interprète aura toujours du mal à tenir un signe qu'il « dévie », qu'il détourne dans ses intérêts propres ; ce manque de continuité du signe pourra avoir des effets pervers, et l'on sait que parfois les mots peuvent se retourner contre les sujets qui les manient. Et l'on sait, à l'inverse, quel effet positif peut rejaillir sur la personne qui présente un signe pleinement continu ; ainsi, de l'interprète musical qui voit toute sa valeur tenir dans sa réceptivité, son « écoute », on dit parfois son « effacement », et qui lui permet de redonner le signe de notation tel qu'il l'a recueilli. Respecter le commandement du signe est donc un facteur « d'autorité », au sens plein : à la fois impératif et créateur.

c) Cela s'explique encore du fait que la négociation inaugurée par le signe en est une de l'adresse. Un signe, toujours, *s'adresse* à ; ce qui donne toute sa richesse à l'interprétant peircien, qui intègre à même le schéma du signe une relation d'adresse. On ne peut manier efficacement un signe en faisant abstraction du fait qu'il s'adresse à quelqu'un et en se déroband d'une écoute et d'un accueil que le signe réclame. Car c'est la tournure propre au signe de se projeter hors de lui-même pour entamer un échange avec les autres signes, une « correspondance » avec les interprètes. En même temps, cette relation est sélective et doit répondre à certains critères pour devenir effective ; un critère « d'adresse » en quelque sorte, ce que rendait la deuxième définition du terme évoquée au tout début (*qualité d'une manœuvre qui atteint son but*). Ce critère sélectif, nous l'avons vu à l'œuvre dans les définitions de Peirce, lorsqu'il posait comme restriction, par exemple, qu'un *representamen* se révélait « au terme de l'analyse ». Le signe, qui marque la continuité de ses constituants, devient apte à entrer en relation avec l'extérieur. En ce sens, la

limite du signe est le « quelqu'un » qui le reçoit, celui qui en fournit les interprétants. Sans cette adresse, le signe ne survit plus et devient *lettre morte*. C'est parce qu'il est représentation, projection de lui-même, que le signe frappe un public, des récepteurs. Et engager un public dans son giron, ce n'est toujours que faire intervenir un tiers dans une relation binaire; car dès qu'on a le tiers, on a la « possibilité » du tiers, c'est-à-dire une fenêtre ouverte sur l'inconnu, un interprétant.

LA FIDUCIE DU SIGNE

Le signe peircien est donné d'avance. Il représente une monnaie qui s'acquiert sans rétribution, mais qui par le travail d'un individu produit une valeur fiduciaire. Il est ainsi saisi, non comme quelque chose qui commence et progresse, mais plutôt comme une force déjà commencée et prête à prendre les tangentes. En cela il interpelle directement l'herméneutique, qui représente cette écoute qui permet d'accomplir le signe peircien. Il l'interpelle comme science, mais il interpelle également l'individu récepteur, de façon très pragmatique; le signe recèle une demande, une offre aussi, une gageure à laquelle est appelé à répondre l'individu qui le reçoit. Le signe va vers son récepteur, le cherche, le crée même, le prévoit et le demande, puisqu'il l'a déjà inscrit dans ses filets, lorsqu'il commençait à s'énoncer. Ainsi, lire le signe est toujours une façon de se retrouver, de percevoir mon bien propre dans cela qui passe et s'offre ouvert à mon intervention. Je suis la limite par où le signe commence.

NOTES

1. Pour l'opposition à l'herméneutique, voir Fisette (1996 : 38-44).
2. C'est la matière des premières pages du premier chapitre de *L'Introduction à l'étude des textes* (1995 : 31-59). Ainsi, « Pour conclure : l'unité du texte n'est jamais que la projection de la cohérence de l'analyse. Du moins ne peut-on pas prouver qu'il en est autrement. Petit corollaire pour l'analyse, sur lequel on reviendra : on considérera que la meilleure analyse est non pas celle qui rend le mieux compte de l'unité du texte, mais celle qui est la plus élégante, celle qui, à partir du plus petit nombre d'hypothèses, rend compte du plus grand nombre de faits » (*ibid.* : 58).
3. Gadamer (1996). Voir, entre autres, p. 174 : « Cette destination appartient à leur [les œuvres esthétiques] être même parce que leur être est représentation » ; et p. 417-418 : « Nous avons vu à quel point la littérature se définit par la volonté de transmettre. Mais celui qui transcrit et transmet le fait lui aussi pour ses propres contemporains. Ainsi, la référence au lecteur originel tout comme la référence au sens donné par l'auteur ne semblent représenter qu'une règle herméneutique et historique très rudimentaire, à laquelle il n'est pas vraiment permis de limiter l'horizon de sens de textes. Ce qui est fixé par écrit s'est détaché de la contingence de son origine et de son auteur et s'est libéré positivement pour contracter de nouvelles relations ».
4. Notre texte, en fait, divise cette deuxième partie en 1.2 et 1.3, l'interprétant, d'une part, et l'interprétance, d'autre part. Nous avons procédé ainsi pour mettre en lumière le « pont », la médiation de l'interprétant, de même que son « action », son mouvement.
5. Peirce (2002 : 31) : « À la lumière des faits externes, les seuls cas de pensée que nous puissions trouver sont des cas de pensées par signes. Il est clair qu'on ne peut avoir de preuves d'aucune autre pensée par des faits externes. Mais nous avons vu que c'est seulement par les faits externes que l'on peut connaître la pensée. Donc la seule pensée dont il soit possible d'avoir la cognition est la pensée par signes. Mais la pensée dont on ne peut avoir la cognition n'existe pas. Toute pensée, par conséquent, doit nécessairement être en signes ».
6. *Ibid.* : « De la proposition que toute pensée est un signe, il découle que toute pensée doit s'adresser à une autre pensée, qu'elle doit en déterminer une autre, puisque telle est l'essence du signe » (je souligne).
7. L'autre dérive étant d'omettre généralement le « référent » du signe saussurien. Mais on verra plus loin que, même s'il fallait considérer une « trichotomie » du signe saussurien, Peirce propose encore une expansion car son signe est « relationnel » plutôt que « correspondant » (*ibid.* : 14-15).
8. Voir, entre autres, cet extrait : « Une chose considérée pour elle-même est une unité. Une chose considérée comme corrélation ou dépendance ou comme effet, est seconde par rapport à quelque chose d'autre. Une chose qui, de quelque façon, met une chose en relation avec une autre est troisième ou placée au milieu des deux autres » (*The Essential Peirce*, trad. par J. Fisette, 1996 : 250).
9. Collot (1997 : 46-47) : « Il faut donc opérer une sorte de révolution copernicienne, par laquelle le sujet, au lieu d'imposer au monde ses valeurs et ses significations préétablies, accepte de se "transférer aux choses", pour découvrir en elles "un million de qualités inédites", qu'il pourra s'approprier, s'il parvient à les formuler ». Les citations sont extraites de *Proèmes* de Ponge.
10. Peirce (1978 : 74) : « Premier et second, agent et patient, oui et non, sont des catégories qui nous permettent de décrire en gros les faits de l'expérience, et l'esprit s'en est contenté pendant longtemps. Mais enfin on les a trouvées inadéquates et l'on a fait alors appel à une autre conception, au troisième. Le troisième est ce qui jette un pont sur l'abîme entre le premier et le dernier absolus et les met en relation ».
11. Peirce (1978 : 115) : « Or dans la tiercéité authentique, le premier, le

second et le troisième ont tous trois la nature de troisièmes ou de la pensée, alors que par rapport l'un à l'autre ils sont premier, second et troisième ».

12. Ainsi plus haut, dans nos définitions des Catégories, la Qualité (Priméité) recevait un caractère de liaison lorsque la définition la présentait au terme d'une analyse. De la même façon ici, le *representamen* prend place du « signe » lorsque celui-ci, au terme d'une analyse, révèle ses liaisons effectives et dépasse la seule perception brute (Priméité).

13. Ce critère d'identité est encore plus explicite dans cette autre définition : « Un signe est donc un objet qui est en relation avec son objet d'une part et avec un interprétant d'autre part, de façon à mettre l'interprétant en relation avec cet objet, correspondant à sa propre relation avec cet objet » (*ibid.* : 30).

14. C'est, si l'on veut, la « désadhérence » du signe, son abandon, son autonomie, sa faculté à conserver une relation à l'objet mais en dehors de lui ; d'où, encore, sa « répétabilité » : « Le mode d'être d'un representamen est de nature à être susceptible de répétition » (Peirce, 2002 : 377).

15. Voir cet autre extrait : « Or la Tiercéité n'est que le caractère d'un objet qui incarne l'Entre-deux-ité (*Betweenness*) ou la Médiation sous sa forme la plus simple et la plus rudimentaire ; et je l'emploie pour désigner cet élément du phénomène qui est prédominant partout où la Médiation est prédominante, et qui atteint sa plénitude dans la Représentation » (*ibid.* : 347 ; je souligne).

16. Voir cette autre définition, où il est tout près de l'inclure : « Un signe est un lieu virtuel de connaissance [*Cognizable*] qui, d'un côté est déterminé (c'est-à-dire spécifié, *bestimmt*) par quelque chose d'autre que lui-même, appelé son objet alors que, d'un autre côté, il détermine quelque esprit actuel ou potentiel ; cette détermination, je l'appelle l'interprétant créé par le signe de sorte que l'esprit qui interprète est médiatement déterminé par l'objet » (8.177, dans Fisette, 1996 : 267).

17. Le passage entre crochets est introduit par le traducteur.

18. Compagnon (1979 : 61) : « Ce qui fait le trois dans cette formule, c'est *somebody*, quelqu'un : il n'y a pas de signe sans quelqu'un à qui il fait signe. Il n'y a de signe que pour quelqu'un ».

19. M. Charles, d'un point de vue complètement différent, relève le même aspect : « Une relation figurale implique un geste du lecteur, comporte une intervention critique. À chaque fois une décision est à prendre. Est-ce à dire que cette décision est libre ? Évidemment non : un texte est fait (aussi) de trous et de failles où intervient, où se place l'interprétation ; mais ces trous et ces failles sont marqués, signalés. Et à supposer que la décision soit libre, c'est (encore) un effet du texte » (1977 : 118).

20. Voir l'extrait 2.230, dans Peirce (1978 : 122-123) : « En conséquence, tout signe a, en acte ou virtuellement, ce que nous pouvons appeler un précepte d'explication suivant lequel il faut le comprendre comme étant, pour ainsi dire, une sorte d'émanation de son objet ».

21. Ce lien, cette imbrication de la prescription et de la liberté a bien été établie par M. Charles, lorsqu'il traite de « l'autorité » et du « commentaire » : « Nous voici maintenant avec deux définitions du texte : un texte est un être de langage qui fait autorité ; un texte est ce qui fait l'objet d'un commentaire. Il est clair que la seconde définition comprend, à tous les sens du terme, la première. Le commentateur étant un être profondément respectueux par essence, la seconde définition explique en effet cette autorité qui s'attache au texte : en d'autre [*sic*] termes, cette définition est tout simplement une analyse critique de la première. Au lieu de dire que le texte a une autorité ou, plutôt, au lieu de me comporter constamment comme s'il en avait une, je constate que c'est moi, lecteur ou critique, qui la lui attribue ». Il continue d'ailleurs en prétendant que c'est le commentaire qui fait *exister* le texte (puisque le texte *fait l'objet d'un commentaire*), ce qui reviendrait à dire, en termes peirciens, que c'est l'interprétant qui donne vie au signe. (Charles, 1995 : 47-48.)

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

CHARLES, M. [1995] : *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, coll. « Poétique » ;

——— [1977] : *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».

COLLOT, M. [1997] : *La Matière-émotion*, Paris, PUF, coll. « Écriture ».

COMPAGNON, A. [1979] : *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil.

ECO, U. [1992] : *Les Limites de l'interprétation*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche / Biblio / Essais » ;

——— [1985] : *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*, trad. de l'italien par M. Bouzaher, Paris, Grasset, coll. « Le Livre de Poche / Biblio / Essais ».

FISETTE, J. [1996] : *Pour une pragmatique de la signification*, suivi d'un choix de textes de C. S. Peirce en traduction française, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Documents ».

GADAMER, H.-G. [1996] : *Vérité et Méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, éd. intégrale revue et complétée par P. Fruchon, J. Grondin et G. Merlio, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

PEIRCE, C. S. [2002] : *Pragmatisme et Pragmaticisme*, sous la dir. de C. Tiercelin et P. Thibaud, Paris, Cerf, coll. « Passages » ;

——— [1978] : *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique ».

Fond et forme dans l'image allégorique.

Tony Jappy – page 9

Il y a vingt ans, l'historien de l'art américain Craig Owens publiait en deux parties une étude visant à réhabiliter l'allégorie dans un contexte postmoderniste. Cette étude est devenue depuis un passage obligé de toute réflexion sur ce mode. S'inspirant très largement d'un texte de Walter Benjamin consacré au drame baroque allemand, Owens soutenait entre autres que l'allégorie est résolument tournée vers le passé avec, pour figures caractéristiques, la ruine isolée et la mélancolie et que sa structure spécifique peut se concevoir comme le « supplément » derridien. S'appuyant sur deux séries de photographies allégoriques contemporaines, le présent article cherche à replacer certaines des thèses d'Owens dans un cadre sémiotique peircien en s'intéressant tout particulièrement à sa tentative de caractériser le mode par son contenu et à la thèse du passéisme mélancolique qui lui serait spécifique.

Twenty years ago, the American art historian Craig Owens published a two-part study on allegory that has since become a necessary reference in any discussion concerning the allegorical mode. Drawing heavily on Benjamin's thesis regarding German Baroque tragic drama, Owens claimed that allegory was resolutely linked to the past, that its principal figures were the ruin and melancholy, and that its specific structure could be conceived in terms of the Derridean supplement.

Using two series of contemporary photographic allegories, this article seeks to examine some of Owens' claims from a Peircean perspective. It will specifically focus on Owen's attempt to characterize the allegorical mode by its content, and will examine the association of allegory with the past, with melancholy and the ruin.

Régimes du visuel et transformations de l'allégorie.

Christian Vandendorpe – page 25

L'allégorie est un des procédés majeurs dont dispose le peintre pour faire accéder le tableau au domaine du sens. La vogue et le déclin de cette figure en peinture sont parallèles au destin changeant que connut l'allégorie verbale, tombée en discrédit à l'époque romantique. Tout comme le langage s'est détaché du référent à la fin du XIX^e siècle, la peinture a effectué une rupture avec l'ordre de la représentation quelques années plus tard. À notre époque, l'avènement de la « vidéosphère » a réintroduit dans l'image de grande consommation les exigences d'une symbolisation aussi univoque que possible. Celle-ci, toutefois, s'appuie souvent sur des procédés différents de l'allégorie classique afin de pouvoir transcender les langues et les cultures.

Allegory is one of the most important tools at the disposal of the painter who wishes to communicate meaning through his paintings. The success and decline of allegory in painting parallels the changing fate of the verbal allegory, which fell into disrepute with the advent of Romanticism. Later, just as language cut its ties to the referent at the end of the XIXth century, painting moved away from the necessity of representation in the XXth century. Today, in the age of the "videosphere", images of mass consumption are searching for ways to express symbols as unequivocally as possible. However, the modern allegory has had to invent new methods of expression in order to transcend languages and cultures.

La structure sémiotique de l'allégorie.

Analyse peircienne d'une icône nationale : Britannia. David Scott – page 39

En retenant la définition de l'icônicité proposée par Tony Jappy, à savoir « l'ensemble des propriétés qualitatives, formelles, hérité de son objet dynamique par un signe donné », cette intervention proposera une analyse sémiotique d'une allégorie visuelle, en l'occurrence celle constituée par l'icône nationale Britannia. L'allégorie (plastique) est un discours visuel qui se construit en utilisant des signes visuels. Le but de mon analyse est d'interroger le processus de la sémiologie active par l'allégorie visuelle quand il prend la forme, comme c'est le cas avec Britannia, d'une icône complexe. Utilisant les catégories et la terminologie de Peirce, mon texte poursuit l'analyse sémiotique de Britannia en se concentrant surtout sur la *structure des inférences* que l'allégorie, en tant que signe, invite de la part de l'interprétant, et de la *contrainte* qu'elle exerce sur le processus d'interprétation. Car l'allégorie, en proposant entre signe et objet un parallélisme plus systématique et plus *fermé* que la métaphore pure, appelle une activation plus suivie des diverses logiques d'inférence proposées par Peirce que sont la déduction, l'induction et l'abduction. L'analyse est étayée par un corpus d'illustrations qui, en montrant les diverses formes visuelles que prend l'icône Britannia, souligne un paradoxe à l'intérieur de l'allégorie visuelle – la mobilité dans l'unité, sur le plan de l'interprétation et sur le plan de la représentation.

Based on the definition of iconicity given by Tony Jappy ("l'ensemble des propriétés qualitatives, formelles, hérité de son objet dynamique par un signe donné"), this article presents a semiotic analysis of a visual allegory, namely Britannia, national icon of Great Britain.

In its plastic form, allegory is a visual discourse constructed around iconic signs. This analysis seeks to examine the semiosis process activated by the visual allegory, when it takes the form of a complex icon, as it is the case in Britannia. Using Peirce's categories and terminology, my analysis will focus on the *structure of inferences* that allegory as a sign draws on in the interpreting, and on the *constraint* it imposes to the interpretive process. By proposing a more systematic and *closed* parallelism between sign and object than that of metaphor itself, the allegory suggests a more extended activation of the various logics of inference – deduction, induction, abduction – suggested by Peirce. My analysis will be supported by illustrations which, in showing some of the multiple visual forms taken by Britannia as an icon, underline a central paradox found in visual allegories – that of mobility within unity, both on the levels of interpretation and of representation.

Dérivations de l'allégorie dans la photographie contemporaine. Mirelle Thijsen – page 49

Quelle est la place occupée par l'allégorie dans la photographie contemporaine ? L'utilisation du mode allégorique marque, depuis le début de ce siècle nouveau, un tournant décisif. Les pratiques photographiques actuelles s'imprègnent de dérivations allégoriques : de nombreux artistes photographes, des femmes surtout, majoritairement britanniques, font ouvertement usage de l'allégorie dans leurs œuvres, assurant ainsi à la suite des travaux des générations d'artistes photographes des années 1980 et 1990 (Evergon, Sherman, Knorr, Buckland, Richon, Cohen, Leriche, etc.) la survie de ce mode « académique ». En cela ils s'appuient sur des conventions de représentation et

de figuration héritées de la tradition de l'art occidental, fondées donc sur une esthétique bien établie.

Alors que l'on dispose de nombreuses études qui alignent l'allégorie sur les productions du théâtre, de la littérature, de la sculpture, de la peinture et du cinéma, on s'est très peu intéressé d'un point de vue sémiotique aux stratégies et aux méthodes de travail des artistes qui adoptent le mode allégorique, et partant aux discours critiques qui leur sont consacrés. C'est là la préoccupation principale du présent article. On cherchera donc à dégager la très grande variété d'outils empruntés par des artistes impliqués à fond dans des projets esthétiques très divers et souscrivant à des positions politiques différentes, et à étudier la manière dont ils génèrent dans l'imagerie fixe des effets narratifs et le sens allégorique. Il sera également opportun de mettre en évidence certains thèmes récurrents, liés à la culture, aux institutions, au pouvoir, à la diversité sexuelle, et la manière dont ces artistes ont su dépasser et étendre les codes de représentation classiques.

What place does allegory hold in contemporary photography ? The use of the allegorical mode is a significant trend in turn of the century photography. Current photographic practice is suffused with derivations of allegory ; contemporary photographers, mainly British women, have openly used allegory in their work, following in the steps of a generation of artists that appeared in the eighties and early nineties (Evergon, Sherman, Knorr, Buckland, Richon, Cohen, Leriche, etc.). Artists using the concept of allegory rely on conventions of representation and figuration that are common in Western art. The content of allegorical work by the artists studied here is firmly based on an established aesthetic.

In contemporary photography, allegory has been aligned with plays, books, sculptures, paintings and films, but surprisingly, the strategies and working methods of photographers using the allegorical mode have not often been studied from a semiotic point of view. A comparative study is thus being conducted in this article. Holding different aesthetic and political views, photographers use a variety of tools to generate narration using themes linked to culture, cultural institutions, power, social conditions, sexual diversity and gender, hence pushing the boundaries of classical codes of representation.

L'allégorie : image insue et geste créateur.

Francesca Caruana – page 67

La peinture ne manque pas de figures allégoriques. Leur interprétation, marquée par l'histoire et l'histoire de l'art, ne parvient pourtant pas à masquer l'importance de l'acte créateur qui préside à leur existence. C'est cette dimension trop vite classée dans l'habitude esthétique que cet article propose d'explorer, à partir du fait que toute forme laissée par l'artiste ne rend finalement compte que d'une métaphore du for intérieur : le geste créateur apparaît alors comme l'allégorie du *musément*.

There is no shortage of allegorical figures in painting. Yet their interpretation, which has been influenced by history and art history, has not quite managed to minimize the importance of the creative act which determines their existence. It is this dimension of pictorial allegory, all too often classified as an esthetic habit, that the present article seeks to explore, starting from the idea that any and every form left by the artist simply constitutes a metaphor of the inner life : the creative act thus appears as an allegory of what Peirce called "musement".

De la métaphore à l'allégorie dans la sémiotique écologique. Göran Sonesson – page 77

Si l'allégorie est une métaphore filée, comme disent les classiques, il faut commencer par étudier cette dernière. Le système du Groupe μ , dont nous avons donné ailleurs une version revue et corrigée, esquive cette terminologie traditionnelle, mais si l'on veut appliquer un tel système à la rhétorique langagière, il est nécessaire d'en trouver les corrélations. Or, tandis que la métaphore de l'image, à la différence de la métaphore verbale, relève presque complètement de l'iconicité primaire, l'allégorie ne peut pas être fondée, dans les deux cas, que sur une iconicité secondaire. Nous utilisons le terme d'iconicité primaire pour désigner les cas où la ressemblance précède et détermine la fonction du signe, et nous l'opposons à l'iconicité secondaire, où la similitude ne devient perceptible que grâce à la fonction du signe. Néanmoins, nous allons voir que, dans l'image, l'allégorie a plus de chance de devenir « symbole », dans le sens où les romantiques opposaient ce dernier à l'allégorie. Pour le montrer, nous nous fondons sur notre interprétation, dans les termes de la sémiotique moderne, de l'opposition entre les deux modes de représentations caractérisées par Lessing.

If allegory is an extended metaphor, as classical rhetoric would have it, we should have to start by studying it. The system of the μ group, which I have elsewhere examined and tried to amend, steers clear of this traditional terminology; however, should such a system still be relevant to linguistic rhetoric, correlations must be found. While pictorial metaphors, contrary to verbal metaphors, are almost entirely a kind of primary iconicity, the allegory must, in both cases, be based on secondary iconicity. The expression primary iconicity is used to describe the case in which similarity precedes and determines the sign function, as opposed to secondary iconicity, used when similarity can only be perceived thanks to the sign function. Nevertheless, I will try to show that, in the case of pictures, allegory may more easily turn into "symbol", in the sense in which this term was opposed to allegory by the Romantics. My argument is based on the distinction made by Lessing between two modes of representation reconceived in terms of modern semiotics.

HORS DOSSIER

Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception. Kareen Martel – page 93

Cet article étudie le concept d'intertextualité tel qu'abordé par trois poéticiens de la réception : Michael Riffaterre, Wolfgang Iser et Umberto Eco. Les idées avancées par ces théoriciens sont synthétisées, analysées et comparées afin d'établir une définition commune de l'intertextualité dans le cadre d'une poétique de la réception. Nous appliquons ensuite ce modèle à une forme particulière d'intertextualité négligée tant par les théories de la réception que par l'ensemble des approches théoriques, c'est-à-dire l'intratextualité, qui consiste, pour un lecteur, à établir une lecture paradigmatique entre au moins deux textes signés par un même auteur. Les émotions suscitées par une telle lecture ainsi que les signes textuels sur lesquels elle prend appui sont relevés et mis en relation avec ceux associés à une lecture intertextuelle entre des textes qui portent une signature différente.

This article studies the concept of intertextuality proposed by three poetics of the theories of reception : Michael Riffaterre, Wolfgang Iser and Umberto Eco. The ideas put forward by these theoreticians are here synthesized, analyzed and compared to one another in order to establish a common definition of intertextuality in the context of a poetics of reception. This definition will then be used to understand intratextuality, a specific kind of intertextuality neglected by the theories of reception and by other theoretical approaches. Intratextuality is defined as the paradigmatic links established by a reader between at least two texts written by the same author. This article identifies the emotions created by such a reading and by the textual signs supporting it, while also comparing these emotions with those related to an intertextual reading of texts written by different authors.

Peirce et la limite : l'adresse nécessaire au signe.

Nelson Charest – page 103

Cet article veut montrer que le signe peircien, par son adresse nécessaire, rejoint les pratiques de l'herméneutique. Nous procédons, dans un premier temps, à une révision des Catégories peirciennes, en notant comment cette pensée prépare les définitions du signe. Puis nous évaluons quelques-unes de ces définitions, et nous les complétons par des remarques sur la *semiosis*, l'habitude et la croyance, pour enfin établir un lien entre le signe peircien et l'herméneutique, selon trois aspects : la polysémie, l'autorité et l'adresse.

This article aims at showing how Peirce's sign, by its necessary address, meets the techniques used in hermeneutics. We will first examine Peirce's categories and show how they help construct the different definitions of "sign". We will also examine some of Peirce's definitions of "sign". Finally, we will complete these definitions with additional remarks on *semiosis*, habits and belief, allowing us to link Peirce's sign to hermeneutics, according to three specific aspects: polysemy, authority and address.

NOTICES BIOGRAPHIQUES

Francesca Caruana

Artiste plasticienne, maître de conférences en arts plastiques et sciences de l'art à l'Université de Toulouse II Le Mirail, Francesca Caruana est membre de l'Institut de recherches en sémiotique, communication et éducation de l'Université de Perpignan (IRSCE). Elle est également membre du Centre d'études et de recherches en arts et sciences de l'art de l'Université de Toulouse II Le Mirail (CERASA).

Nelson Charest

Nelson Charest détient un doctorat en littérature française de l'Université Laval; sa thèse s'intitule « La figure du "vaisseau" dans la poésie moderne ». Il a effectué un stage de recherche aux universités Paris VIII et Paris III, ainsi qu'un stage postdoctoral à l'Université Paris III, au sein de l'équipe « Écritures de la modernité ». Sa recherche portait alors sur la dédicace dans la poésie moderne. Ses travaux reposent essentiellement sur les relations entre la poésie et les autres arts, la poésie moderne française et la poésie québécoise. Il enseigne à l'Université Laval.

Tony Jappy

Tony Jappy est professeur de linguistique anglaise et de sémiotique peircienne à l'Université Via Domitia de Perpignan. Sa recherche porte sur les rapports qu'on peut établir entre la sémiotique, conçue comme une théorie du raisonnement, et la linguistique. Cette recherche l'a naturellement amené à s'intéresser au principe peircien de l'iconicité, surtout à la conception peircienne de la métaphore et, par extension, aux rapports unissant textes et images. Il travaille actuellement sur l'interprétation des données à caractère indiciaire fournies par les grands corpus linguistiques numérisés et, comme le montre le présent dossier, à l'allégorie visuelle.

Kareen Martel

Kareen Martel est étudiante à la maîtrise en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. Son projet de thèse, subventionné par le CRSH, porte sur l'intratextualité dans l'œuvre du romancier québécois Jacques Poulin. Elle est présentement associée à un projet de recherche qui élabore une base de données sur le récit de rêve. Elle a également fait partie de l'équipe du Trésor de la langue française au Québec, à l'Université Laval, qui s'apprête à publier la seconde édition du *Dictionnaire historique du français québécois*.

David Scott

David Scott est professeur de français à l'Université de Dublin, Trinity College, où il tient une chaire personnelle en Études textuelles et visuelles. Auteur de livres dans le domaine de l'histoire de l'art (*Paul Delvaux: Surrealizing the Nude*, 1992), de texte et image (*Pictorialist Poetics*, 1988), de la sémiotique (*European Stamp Design: a Semiotic Approach*, 1995; *Semiotics of Travel*, 2004), il a organisé des expositions internationales sur l'art moderne et le design. En 2002, il a dirigé un dossier de la revue *Protée* intitulé *Sémiologie et herméneutique du timbre-poste*. Boxeur amateur, il prépare actuellement un livre sur l'esthétique de la boxe.

Göran Sonesson

Göran Sonesson est professeur titulaire de sémiotique et directeur du Département de sémiotique à l'Université de Lund (Suède). Il est également secrétaire général de l'Association internationale de sémiotique visuelle (AISV), ainsi que secrétaire général adjoint de l'Association internationale de sémiotique (AIS-IASS). Ses recherches ont porté sur des questions de linguistique théorique, la sémiotique des gestes, la sémiotique des images, la sémiotique de la culture et, dernièrement, sur l'évolution et le développement des différentes ressources sémiotiques des êtres humains. Il a publié des nombreux articles scientifiques, entre autres dans *Semiotica*, *Actes sémiotiques*, *RS/SI*, *Degré*, *Protée*, *Zeitschrift für Semiotik*, *VISIO*, *Signa*, *Signes Systemes Studies*, etc., ainsi que trois livres: *Tecken och handling* (1978); *Pictorial concepts* (1989) et *Bildbetydelser* (1992). Nombreux de ses articles sont accessibles sur le Web [www.arthist.lu.se/kultsem/sonesson/CV_gs.html].

Suzanne Tardif-Berberi

Native de Chicoutimi, Suzanne Tardif-Berberi vit et travaille à Laval. Titulaire d'un baccalauréat en arts plastiques de l'Université du Québec à Montréal, elle poursuit sa recherche en sculpture sur pierre, explore et présente aussi des œuvres installatives, et participe régulièrement à de nombreuses expositions collectives au Québec et en Ontario. En 2004, elle remportait le 1^{er} prix du jury (Hydro-Québec) dans le cadre de l'exposition « Nature et Création », au domaine des Côtes d'Ardoise à Dunham. Elle est membre de plusieurs associations professionnelles, dont la Société des arts visuels de Laval/ Galerie Verticale Art Contemporain.

Mirelle Thijsen

Mirelle Thijsen travaille à Amsterdam comme historienne et critique de la photographie. Sa thèse de doctorat, soutenue à l'Université d'Utrecht en 2000, a pour titre *L'Album photographique dans l'entreprise au Pays-Bas 1945-1965*. Elle a fondé en 1988 à Amsterdam la société Recherche internationale photographique (IPhoR - International Photography Research). Elle a été commissaire des expositions suivantes: *Hommages & Remakes* (1988), *Grotesque* (1989), *O Coração da Ciência* (1991), *Minimal Relics* (1993), *Virtue & Vice* (1997-1998), *The Corporate Photo Book* (2002) et sera responsable en 2006 d'une exposition consacrée aux archives photographiques de la compagnie Stork. Depuis 1993, Mirelle Thijsen écrit la critique photographique du quotidien néerlandais *Het Financieele Dagblad*, et depuis 2002 elle enseigne l'histoire de la photographie à l'Académie des arts plastiques à Maastricht.

Christian Vandendorpe

Christian Vandendorpe est professeur titulaire au Département de lettres françaises de l'Université d'Ottawa. Dans le cadre de ses recherches sur la lecture, il s'est intéressé à l'hypertexte et aux transformations des supports textuels avec son essai *Du papyrus à l'hypertexte* (Montréal et Paris, 1999). Il a aussi participé à divers collectifs sur le sujet (*Hypertextes. Espaces virtuels de lecture et d'écriture*, 2002; *Les défis de la publication sur le Web: hyperlectures, cybertextes et méta-éditions*, 2004). Il dirige depuis 2001 un groupe de recherche qui vise à mettre au jour l'évolution des formes narratives et des fonctions du récit de rêve dans les œuvres littéraires [www.reves.ca].

PROCHAINS NUMÉROS (titres de travail)

Volume 33, n° 2 : Le sens du parcours ; volume 33, n° 3 : Filiations ; volume 34, n° 1-2 : Le récit.

• Les personnes qui désirent soumettre un projet de dossier ou encore un article pouvant éventuellement s'intégrer à l'un des dossiers à venir sont priées de faire parvenir leur texte dans les meilleurs délais à la direction de *Protée*.

ANCIENS NUMÉROS DISPONIBLES

• 1983, vol. 11 / n° 3 : Études sémiotiques. • 1984, vol. 12 / n° 1 : Point de fugue : Alain Tanner ; vol. 12 / n° 2 : L'énonciation ; vol. 12 / n° 3 : Philosophie et Langage. • 1985, vol. 13 / n° 3 : L'art critique. • 1986, vol. 14 / n° 1/2 : La lisibilité ; vol. 14 / n° 3 : Semiotiques de Pellan. • 1987, vol. 15 / n° 1 : Archéologie de la modernité ; vol. 15 / n° 2 : La traductique ; vol. 15 / n° 3 : L'épreuve du texte (description et métalangage). • 1988, vol. 16 / n° 3 : La divulgation du savoir. • 1989, vol. 17 / n° 1 : Les images de la scène ; vol. 17 / n° 2 : Lecture et mauvais genres ; vol. 17 / n° 3 : Esthétiques des années trente. • 1990, vol. 18 / n° 1 : Rythmes ; vol. 18 / n° 2 : Discours : sémantiques et cognitions ; vol. 18 / n° 3 : La reproduction photographique comme signe. • 1991, vol. 19 / n° 2 : Semiotiques du quotidien ; vol. 19 / n° 3 : Le cinéma et les autres arts. • 1992, vol. 20, n° 1 : La transmission ; vol. 20, n° 2 : Signes et gestes ; vol. 20, n° 3 : Elle signe. • 1993, vol. 21, n° 1 : Schémas ; vol. 21, n° 2 : Sémiotique de l'affect ; vol. 21, n° 3 : Gestualités. • 1994, vol. 22, n° 1 : Représentations de l'Autre ; vol. 22, n° 2 : Le lieu commun ; vol. 22, n° 3 : Le faux. • 1995, vol. 23, n° 1 : La perception. Expressions et Interprétations ; vol. 23, n° 2 : Style et sémosis ; vol. 23, n° 3 : Répétitions esthétiques. • 1996, vol. 24, n° 1 : Rhétoriques du visible ; vol. 24, n° 2 : Les interférences ; vol. 24, n° 3 : Espaces du dehors. • 1997, vol. 25, n° 1 : Sémiotique des mémoires au cinéma ; vol. 25, n° 2 : Musique et procès de sens ; vol. 25, n° 3 : Lecture, traduction, culture. • 1998, vol. 26, n° 3 : Logique de l'icône.

• 1999, vol. 27, n° 1 : La Mort de Molière et des autres ; vol. 27, n° 2 : La Réception ; vol. 27, n° 3 : L'Imaginaire de la fin. • 2000, vol. 28, n° 1 : Variations sur l'origine ; vol. 28, n° 2 : Le Silence ; vol. 28, n° 3 : Mélancolie entre les arts. • 2001, vol. 29, n° 1 : La Société des objets. Problèmes d'interobjectivité ; vol. 29, n° 2 : Danse et Altérité ; vol. 29, n° 3 : Iconoclastes : langue, arts, médias. • 2002, vol. 30, n° 1 : Les formes culturelles de la communication ; vol. 30, n° 2 : Sémiologie et herméneutique du timbre-poste ; vol. 30, n° 3 : Autour de Peirce : poésie et clinique. • 2003, vol. 31, n° 1 : La transposition générique ; vol. 31, n° 2 : Cannes hors projections ; vol. 31, n° 3 : Lumières. • 2004, vol. 32, n° 1 : Mémoire et médiations ; vol. 32, n° 2 : L'archivage numérique : conditions, enjeux, effets ; vol. 32, n° 3 : La rumeur. • 2005, vol. 33, n° 1 : L'allégorie visuelle.

ABONNEMENT

Protée paraît trois fois l'an
(taxes et frais de poste inclus)

Canada

1 an : individuel 35 \$ (étudiant 20 \$) ; institutionnel 40 \$
2 ans : individuel 63 \$ (étudiant 36 \$) ; institutionnel 72 \$
3 ans : individuel 87 \$ (étudiant 51 \$) ; institutionnel 102 \$

États-Unis

1 an : individuel 40 \$; institutionnel 54 \$
2 ans : individuel 72 \$; institutionnel 97 \$
3 ans : individuel 108 \$; institutionnel 138 \$

Autres

1 an : individuel 45 \$; institutionnel 60 \$
2 ans : individuel 81 \$; institutionnel 108 \$
3 ans : individuel 122 \$; institutionnel 153 \$

Avec un abonnement individuel de 2 ans, vous recevez 2 numéros gratuits de votre choix ; avec un abonnement individuel de 3 ans, vous recevez 3 numéros gratuits de votre choix. Cette offre s'applique aux volumes non épuisés, **parus avant 1999**.



Veillez m'abonner à la revue pour ____ an(s) à partir du volume ____ n° ____ .

Version imprimée ☐

Version électronique (cédérom annuel) ☐

Nom _____

Adresse _____

_____ adresse électronique _____

L'étudiant doit joindre une pièce justificative.

Chèque tiré sur une banque canadienne, en dollars canadiens ; mandat-poste en dollars canadiens, fait à l'ordre de
Protée, département des arts et lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 555, boul. de l'Université, Chicoutimi (Québec), G7H 2B1.

POLITIQUE ÉDITORIALE

Protée est une revue universitaire dans le champ diversifié de la sémiotique, définie comme science des signes, du langage et des discours. On y aborde des problèmes d'ordre théorique et pratique liés à l'explication, à la modélisation et à l'interprétation d'objets ou de phénomènes langagiers, textuels, symboliques et culturels, où se pose, de façon diverse, la question de la **signification**.

Les réflexions et les analyses peuvent prendre pour objet la langue, les textes, les oeuvres d'art et les pratiques sociales et culturelles de toutes sortes et mettre à contribution les diverses approches sémiotiques développées dans le cadre des différentes sciences du langage et des signes : linguistique, théories littéraires, philosophie du langage, esthétique, théorie de l'art, théorie du cinéma et du théâtre, etc.

La revue met aussi en valeur les pratiques sémiotiques proprement dites, et fait ainsi une place importante à la production artistique. Chaque numéro reçoit la collaboration d'un ou de plusieurs artistes (peintre, sculpteur, graveur, dessinateur ou designer) chargé(s) de la conception visuelle de l'iconographie. *Les œuvres choisies doivent être inédites.*

Protée fait le plus possible place à la production culturelle « périphérique » et aux contributions « régionales » à l'étude des thèmes choisis. Chaque numéro de la revue se partage habituellement en deux sections : 1) un dossier thématique regroupant des articles abordant sous différents angles un même problème, 2) des documents et articles hors dossier et /ou des chroniques et points de vue critiques.

Les propositions de dossiers thématiques soumises au Comité de rédaction doivent présenter clairement le thème choisi, ses enjeux et ses objectifs, de même que sa pertinence par rapport à la politique éditoriale de la revue. Elles doivent être accompagnées pour la première évaluation de la liste des collaborateurs pressentis. La seconde évaluation des dossiers, faite un an avant la date présumée de publication, juge des modifications apportées, examine la liste des collaborations confirmées et établit une date définitive de parution. *Chaque dossier doit comprendre au moins six contributions inédites* (d'un maximum de 20 pages dactylographiées chacune, à raison de 25 lignes par page) et ne doit pas dépasser dix contributions). Le(s) responsable(s) dont le projet de dossier est accepté par le Comité de rédaction s'engage(nt), vis-à-vis de la revue, à respecter le projet soumis, à fournir un dossier similaire à celui qui a été proposé et accepté ainsi qu'à produire les documents pour la date convenue. En revanche la revue s'engage, vis-à-vis du ou des responsable(s), à fournir le soutien technique et logistique nécessaire à la réalisation du dossier et éventuellement à suggérer des collaborations soumises directement à la revue.

Les articles soumis sont envoyés anonymement à trois membres du Comité de lecture ou à des lecteurs spécialistes des questions traitées. Les auteurs sont avisés de la décision de publication ou des éventuelles modifications à apporter à leur texte dans les mois suivant la réception de leur article. Dans le cas d'un refus, l'avis est accompagné des raisons qui l'ont motivé. Les documents reçus ne sont retournés que s'ils sont accompagnés d'une enveloppe de retour dûment affranchie. Les auteurs sont tenus de respecter le protocole de rédaction.

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les collaborateurs de **Protée** sont instamment priés

1. d'inscrire, sur la première page, en haut, le titre du texte ; de présenter celui-ci à double interligne (25 lignes par page) sans ajouter de blanc entre les paragraphes, sauf devant un intertitre ;
2. d'éviter les CAPITALES, petites ou grandes, ou le **caractère gras**, préférer l'*italique* ou encore les « guillemets français » pour accentuer ou signaler certains mots, par exemple les mots étrangers ;
3. de faire suivre immédiatement une citation par l'appel de note qui s'y rapporte, avant toute ponctuation ;
4. de mettre en italique, dans les notes, le titre des livres, revues et journaux, et de mettre simplement entre guillemets les titres d'articles, de poèmes ou de chapitres de livres, en suivant l'un ou l'autre de ces exemples :
A. Breton, *Positions politiques du surréalisme*, Paris, Éd. du Sagittaire, 1935, p. 37.
A. Goldschlager, « Le Discours autoritaire », *Le Journal canadien de recherche sémiotique*, vol. II, n° 4, hiver 1974, p. 41-46 ;
5. de présenter, de la façon suivante, les références bibliographiques :
Benveniste, É. [(1966) 1974] : « Formes nouvelles de la composition nominale », *BSL*, repris dans *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Paris, Gallimard, 163-176.
Greimas, A.J. et J. Courtés [1979] : *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, tome 1, Paris, Hachette ;
6. de ne mettre les majuscules dans un titre d'ouvrage qu'au premier substantif et aux mots qui le précèdent ; de suivre les règles de M.-É. de Villers (*Multidictionnaire de la langue française*, Montréal, Québec Amérique, 2003) concernant les titres dans le corps du texte ;
7. de suivre les règles de la langue du texte pour les titres d'ouvrages étrangers ;
8. de placer les citations de plus de trois lignes en retrait à la ligne ;
9. de limiter leur texte à un maximum de vingt pages ;
10. d'expédier, le cas échéant, la disquette (format 3,5 po) contenant leur document ; la revue utilise le texteur *Word* de Microsoft pour le Macintosh. Les documents préparés avec d'autres logiciels et ceux qui sont produits au moyen de logiciels Microsoft-DOS ou Microsoft-Windows sont également acceptés, pourvu qu'ils soient sauvegardés sous format « Document Word » ou « Texte mis en forme RTF » ;
11. de fournir, s'il y a lieu, les photos (noir et blanc) « bien contrastées » sur papier glacé 8 x 10 po (200 x 250 cm) ou les diapositives ou les images numérisées sous format TIFF ou EPS (300 ppp). Ces images ne devront, en aucun cas, être puisées sur Internet et les collaborateurs devront s'assurer que les droits de reproduction ont été cédés, ou du moins fournir les noms des organismes qui représentent les artistes ;
12. d'annexer un résumé succinct, en français et en anglais, à leur texte, ainsi qu'une brève notice biographique.